This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

07,195

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Lit # 146, № 17

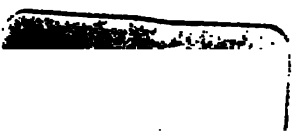
Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen

Die Geister — Die Menschen

J. C. C. Bruns, Minden i. W.
Herzogl. Sächs. und Fürstl. Schaumb.-Lippische Hof-Verlagsbuchhandlung
1906

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen

Die Geister — Die Menschen

J. C. C. Bruns, Minden i. W.
Herzogl. Sächs. und Fürstl. Schaumb.-Lippische Hof-Verlagsbuchhandlung
1906.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen

Die Geister — Die Menschen

J. C. C. Bruns, Minden i. W.
Herzogl. Sächs. und Fürstl. Schaumb.-Lippische Hof-Verlagsbuchhandlung
1906.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Very Scarce

L.A. # 146, No 17.

Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen

Die Geister — Die Menschen

J. C. C. Bruns, Minden i. W.
Herzogl. Sächs. und Fürstl. Schaumb.-Lippische Hof-Verlagsbuchhandlung
1906

CB
425
.M69

Hofbuchdruckerei von J. C. C. Bruns, Minden i. W.

Dir
Wiener
7-17-SD
71132

Moeller van den Bruck

Die Zeitgenossen.

Von demſelben Verfaſſer im gleichen Verlage:

Die Deutſchen

erſchienen:

Bd. I **Verirrte Deutſche.** (Inhalt: Vom Problematiſchen – Günther – Lenz – Klinger – Grabbe – Büchner – Conradi – Hille.)

in Vorbereitung:

Bd. II **Führende Deutſche.** (Inhalt: Vom Dogmatiſchen – Hutten – Luther – Schiller – Bismarck – Nietzſche.)

und weitere Bände.

Inhalt.

Erſter Teil: Die Geiſter. Seite.

Die Zeit 3
Kultur und Ziviliſation 6
Von moderner Ziviliſation 12
Zur modernen Kultur 15
Weltanſchauung 19
Kunſt 28
Probleme 36
Energien 42
Nationalismus, Sozialismus, Imperialismus 48
Alte Völker 59
Junge Völker 69
Jüngſte Völker 81
Der Stil 90

Zweiter Teil: Die Menſchen — Deutſchland.

Chamberlain 99
Klinger 122
Liliencron 140
Dehmel 161
Hauptmann 181
Wedekind 201

Dritter Teil: Die Menſchen — Umland.

Munch 213
Strindberg 227
Wilde 239
Maeterlinck 257
Rodin 269
Zuloaga 284
Gabriele d'Annunzio 296
Gorki 311
Rooſevelt 326

Meiner Zeitgenoſſin

Lucy Kaerrick.

Die Geiſter.

Die Zeit.

Die Zeit ist groß. Wir spüren es an dem Boden, den wir treten, und an der Luft, die wir atmen, wir spüren es an den Dingen, die wir sehen, und an den Erlebnissen, die wir haben. Das Leben ist in Bewegung, und die Menschheit marschiert. Veränderungen sind in uns geschehen, die nicht die gewöhnlichen sein können, Entwicklungen gehen um uns vor, die die ungewöhnlichen sind. Ein Zeichen ward der Menschheit gegeben, und fest schloß sich ihr Schritt den Möglichkeiten zu, die sich wieder einmal vor ihr aufgetan haben.

Eine neue Kultur setzt ein. Einst, als das Sein noch im Urzustande schwankte, waren es die Riesenschichten, die in ungeheuren Abständen die Bedeutung eines Weltaugenblickes, eines Entstehungspunktes, einer Werdegruppe ausmachten. Jetzt, seitdem die Geschichte der Erde zur Geschichte der Menschheit geworden, sind es die Kulturen, die kommen und gehen und die Zeiten von den Zeiten unterscheiden. Kulturbildungen sind geworden, was früher die Schichtbildungen waren: Wandlungen des Erdgesichtes. Kulturen sind Fußstapfen Prometheus'. Kulturen sind Stadien der sich über sich selber hinaushebenden Natur. Kulturen sind Etappen auf dem Wege zur Vollendung der Erde durch das Mittel des Menschen. Umgekehrt erneut sich die Menschheit in Kulturen beständig, vertauscht ihre vergreisenden Züge gegen wiedergeborene, berührt in den Wirbeln des Werdens

abermalig die Urkraft. Denn das ist eine schwächliche Weisheit und ängstliche Rechnung, die uns lehrt, daß wir immer älter und immer vergangener werden. Wie Leben stärker als Sterben, wie Sterben nur sterben, aber Leben erzeugen kann, so werden wir immer jünger und immer zukünftiger: Artung, nicht Entartung ist der Sinn dieser Erde, und in Kulturen erfüllen wir ihn. In Kulturen rücken wir dem Weltzweck näher. In Kulturen werfen wir Klarheit auf unsere dunkle Bestimmung. In Kulturen ringen wir von unserer unendlichen Aufgabe Lösung auf Lösung in bezwungener Endlichkeit ab. Von Zeit zu Zeit kann er ruhen, dieser Kampf, von der vordrängenden Wirklichkeit gegen die weichende Ewigkeit mit ganzen Völkergebilden und Weltanschauungen geschlagen — dann erholt sich die Menschheit. Aber in anderen Zeiten bäumt er wieder mächtig heran, rastlos und stürmend — und dann sind die Zeiten wie heute.

Eine neue Kultur setzt ein. Noch ist die Zeit, wie eine jede, die anbricht, nach außen ein Wirrwarr von Gegensätzen und Übereinstimmungen, Widersprüchen und Anpassungen, Verzögerungen und Überhastungen der allgemeinen Entwicklung. Aber von innen arbeiten wir aus dem Wirrwarr bereits entschlossen heraus, und ein Rhythmus geht durch die Menschheit, der dem Leben nicht nur einen schnelleren, sondern auch immer bestimmteren Pulsschlag gibt. Wo er noch nicht zum festen Metrum gebändigt wurde, da veranlaßte er zum mindesten Tempo. Wo wir die Werke noch nicht bekamen, da veränderte sich doch schon die Stimmung dem Leben gegenüber. Die Menschheit von heute ward froh darüber, die Menschheit von heute zu sein. Nur Nachzügler oder Außenseiter unter den Parteien, nur Greise oder Sonderlinge unter den Individuen haben noch den Wunsch, lieber schon in irgendeinem gestern gelebt zu haben oder erst in irgendeinem morgen geboren zu werden. So zu fühlen ist Verrat an dem Leben: und all die retrospektiven und all die utopischen Ideale, sentimental die einen und phantastisch die anderen, sind unwürdig einer Menschheit, die ihren Halt in sich selbst sucht. Gewiß sind Vergangenheiten in uns mächtig und allen Zukünften leben wir erst recht zu: aber beides doch nur,

weil wir Gegenwart unter uns ſpüren. Die Renaiſſance war ſchön, die Antike war ſchön, das Paradies war meinetwegen auch ſchön, und wenn es wieder einmal ein Paradies geben ſollte, ſo wird es wieder ſchön ſein: wir glauben es gern, aber wir ſind neidlos, denn inzwiſchen iſt — Unſer die Stunde.

Eine neue Kultur ſetzt ein. Nur ſo können wir unſere Zeit verſtehen und uns ſelbſt als Lebendige in ihr fühlen. Es iſt der Untergrund, auf dem ſie ſteht, und der Hintergrund, von dem ſie ſich abhebt. Es iſt die Einheit, die ſie in ihren Vielheiten von ſich aus ſchon haben muß und zu der ſie nun immer klarer herauswächſt. Es iſt der Stil, in dem ſie ſich ſchließlich finden und binden und an dem ſie die Erinnerung der Menſchheit dann noch erkennen wird, wenn längſt wieder andere Zeiten, längſt wieder andere Stile auf ſie gefolgt ſind. Uns ſelbſt aber iſt damit der Sinn unſeres Lebens offenbart, und indem wir das Daſein in ſein Gleichgewicht rücken, können wir uns ſelbſt in das unſere bringen. Wir wiſſen damit, warum und wozu wir auf der Welt ſind, wovon unſere Arbeit auszugehen und wohin ſie wieder zu münden hat. Wir wiſſen, daß wir nicht bloß Durchgang zu künftigen Zwecken ſind, ſondern unſeren Zweck in uns ſelbſt haben. Wir wiſſen, daß unſere Einzelkraft eingeſtellt iſt in eine große Geſamtkraft, und daß wir zu einem Geſchlechte gehören, deſſen Verpflichtung vor der Menſchheit es iſt, ihr das wieder zu bereiten, was ihr nur die berufenen Geſchlechter bereitet — eine neue Stätte auf Erden.

Kultur und Ziviliſation.

Doch Kultur und Kultur iſt ein Unterſchied: man kann ſagen, der von Kultur und Ziviliſation. Wie zwei große Prinzipien, bald einander ein-, bald einander ausſchließend, wandern dieſe beiden durch die Menſchheit, ſeitdem ſie vom Vegetativen zum Evolutioniſtiſchen übergegangen iſt, und beſtimmen die Wandlung, die ſich aus ihr heraus und jenſeits vom Stagnierenden und Retrogradierenden vollziehen wird. Genaue Grenzen ſind gewiß nicht zu ziehen, es gibt zu zahlreiche Zwiſchenſtufen, und die Berührungslinien wogen beſtändig ineinander über. Aber in ihrem Kern ſind ſie ſo von Grund auf verſchieden, daß es ganz unmöglich iſt, ſie, die beſtändig ſchwanken zwiſchen Verwandtſchaft und Feindſchaft, die ſich bald einander nähern, weil eine gleiche Beſtimmung ſie leitet, und ſich bald geradezu fliehen, als ob die eine der anderen Verderben ſei, ſo ohne weiteres gleichzuſetzen.

Es hat Völker und Zeiten gegeben, in denen die kulturelle und die ziviliſatoriſche Kriſtalliſation vollſtändig verſöhnt, vollſtändig ineinander aufgegangen war und die eine die andere ſtützte und hielt: Hellas iſt deſſen ein ewiges Beiſpiel, denn die antike Syntheſe war keine andere als die von Kultur und Ziviliſation; und auch in der Renaiſſance, auf die ſie hinüberwirkte, war das Kulturelle dem Ziviliſatoriſchen durch die Macht der Vitalität, mit der beides herausbrach, wieder verbunden und ebenbürtig.

Dann hat es andere Völker und Zeiten gegeben, die im Zivilisatorischen stecken blieben und zum Kulturellen nicht vordrangen: so waren Rom und Karthago rein zivilisatorische Schöpfungen; und wenn die erste die zweite zerschmetterte, so geschah es nur, weil sie mit ihrer Zivilisation hohe heroische Begriffe verband, während die andere nur die niederen merkantilen kannte.

Und dann hat es wieder andere Völker und Zeiten gegeben, die reglos und einseitig in einer unendlich vertieften und gleichsam pflanzlich erschlossenen Kultur verharrten, ohne daß ihr eine ausgesprochene Zivilisation vorhergegangen wäre oder nachträglich folgte: so schläft noch heute das Indiertum seinen vieltausendjährigen Nirwanaschlaf und löst die Rätsel der Welt im Schauen statt im Schaffen.

Zivilisation, kann man sagen, ist ein materieller, Kultur ist ein ideeller Elan: die eine stellt immer nur die formale Entwicklung der Menschheit dar, während Kultur ihre volle inhaltliche umgreift. Zivilisation ist die verkörperte Lebensauffassung einer Zeit, durch die sich die Menschheit in sich selber befestigt, Kultur ist dagegen ihre verkörperte Weltanschauung, durch die sie sich mit dem Ewigen verbindet; die eine wurzelt deshalb mehr im Zufälligen und Willkürlichen und erfüllt eben vor allem einmal die eigene Zeitlichkeit, während die andere tiefher aus dem Offenbarten und Schicksäligen kommt und für die Menschheit zu einer beinahe schon metaphysischen Kraft wird, die auf alle Nachgeborenen fortwirkt. Kultur kommt vom Kultus, ihr Ursprung ist religiös, ihr Wesen aristokratisch, ihr Ziel prometheisch, Zivilisation dagegen wurzelt im Utilaristischen, ihr Charakter bleibt profan und die Tendenzen sind die humanen. Kultur kann im Religiösen erstarren, aber sie kann auch, je stärker sie den Drang hat, nicht ein Himmelskultus, sondern eine Erdkultur zu sein, der großen Vorstellung von Gott und den Göttern eine größere vom Menschen und der Menschheit gegenüberstellen. Zivilisation kennt dagegen den religiösen Drang überhaupt nicht, noch einen, der ihm verwandt ist, sie gründet sich regelmäßig auf Aufklärung oder mündet in ihr, so daß Zivilisationsträger denn

immer kritische, wenn nicht skeptische, oder gar cynische Geister sind, die den Sinn des Daseins im Dasein selbst suchen, nicht über dem Dasein, während Kulturträger Halbgötter, Priester und Helden sind und an Zwecke glauben, die nicht in ihrem Leben, sondern über ihrem Leben liegen.

Die feinste Ausbildung, deren Zivilisation fähig ist, führt zu einem spezialisierenden Virtuosentum, ihre plumpste zu einem epidemisch grassierenden Dilettantismus, beide sind bereits ihre Niedergangsformen. Kultur kennt dagegen Niedergangsformen überhaupt nicht, Kultur ist ein beständiger Austausch von Stoff und Geist, sie nährt sich vom Weltall und ihre fortwährenden Schwingungen verhüten, daß eine ihrer Äußerungen in dem Maße Selbstzweck werden kann, wie das bei Virtuosentum und Dilettantismus der Fall ist. Zivilisation ist nun einmal die Magenfrage der Menschheit und damit vergänglich. Kultur aber ist die Seelenfrage der Menschheit und damit unsterblich. Eine Überkultur gibt es deshalb auch gar nicht, sondern nur eine Überzivilisation, und einzig dieser gegenüber hat es einigermaßen Berechtigung, von Entartung zu reden — Berechtigung insofern, als eine Zivilisation sich allerdings überleben kann und die Zivilisationsmenschheit dann, wenn die humanen Tendenzen sich epikureisch abwandeln, wenn die industriellen Ideen in rein sportliche umschlagen und das allgemeine après nous le déluge seinen Totentanz beginnt, in einem Verwesungsprozeß wieder zu Humus werden muß. Eine Zivilisation steht und fällt eben mit sich selber — das Letztere sofort, wenn der Augenblick in ihrer Entwicklung erreicht ist, da sie sich zu stark überlastet und zu tief untergraben. Hat sich dagegen eine Kultur erschöpft, so bricht sie bloß in den zivilisatorischen Formen zusammen, in denen sie sich nach außen materialisiert hatte, während der spirituelle Gehalt, der sie von innen aus war, sich sphärisch weiterhält und jedem Menschen zuträgt, der ihr im Geiste verwandt ist. In diesem Sinne haben Homer und Shakespeare das Ewigmenschliche berührt, haben sie das Zivilisatorische ihrer Zeit im Kultursturme mit sich gerissen und können nun für die Menschheit nicht sterben, indes ein ausschließlich zivilisatorischer Dichter nur Werke hinterläßt,

die bloß vom Augenblicklichen und damit Vergänglichen leben und nun, da ſie kein Aktuellitätsintereſſe mehr üben, ſehr bald nichts als Raritäteninteresſe mehr haben.

So erſcheint die Ziviliſation als das Talent, die Kultur als das Genie der Menſchheit. Die eine iſt Fleiß, die andere Wurf, die eine Arbeit, die andere Schöpfung. Die eine hebt den Menſchen nur über das Tieriſche, die andere nähert ihn dem Göttlichen. Und ebenſo ſchlachtet die Kunſt der einen nur aus, während die andere wirklich neu ſchafft. Die Kunſt der einen iſt erläuterte Aktuellität, die der anderen dagegen fleiſchgewordene Myſtik. Die Kunſt der einen iſt Geſellſchaftskunſt und handelt von den Konventionen, die die Menſchen untereinander geſchloſſen, von den Tendenzen, die Konventionsverſchiebungen mit ſich bringen – kurz, ſie wurzelt in der Liebhaberei, dient der Unterhaltung und vermittelt ernſtenfalls den äußeren Fortſchritt. Die Kunſt der anderen iſt dagegen Schickſalskunſt und handelt von den Allgewalten, die die Menſchen untereinander verbinden, von dem prometheiſchen Wechſel unſerer Empörungen gegen das Fatum und unſeren Ergebungen vor ihm – kurz, ſie kommt aus der Lebensnot, fährt im Schauer dahin und reißt uns mit ſich zur inneren Vollendung. Die eine beruht auf der geſteigerten Leiſtungsfähigkeit einzelner Stände, meiſtens der oberen, ſeltener der unteren, oft nur auf der von Kaufherrn- und Fürſtenſchatullen und bloß auf beſtimmte privilegierte Kaſten oder beſtimmte ſoziale Kreiſe ſucht ſie wieder zu wirken. Die andere dagegen ruht auf der breiten Tragkraft des geſamten Menſchengeſchlechtes, ihr Reichtum iſt vom Reichtum des Lebens, und in ihren Tempeln und vor ihren Dramen finden ganze Völker den Platz, ſich zu ſammeln. Und der Stil einer Ziviliſationszeit ſchließlich, der Lebensſtil wie der zum Kunſtſtil geſteigerte, iſt immer ein Spezial- und Kurioſſtil, oft ein klobig-maſſiver, wie wir ihn bei barbariſchen Völkern haben, oft ein minutiös-preziöſer, wie ihn die Formen des Rokoko und Japans zeigen, immer aber ein Detailſtil, der, vom Einzelnen ausgehend und ſich langſam zum Ganzen hinaddierend, das Daſein ſtets nur in lauter Daſeinsteilen, und wär's in einer Unſumme von ſolchen, vor uns aufſtellt.

Der Stil einer Kulturzeit ist dagegen regelmäßig ein Monumentalstil, wie von einem Riesengeschlechte gigantisch ins Leben getürmt, dabei die Größe der Form mit der Feinheit der Seele verbindend, so daß er, ob er nun die Dimensionen der Erde scheinbar verläßt und Göttern Standbilder ,setzt, oder ob er zu tiefen Geheimnissen dringt und in leonardischem Lächeln des Menschlichsten Dunkelstes hell macht, immer vom Ganzen ins einzelne wächst, für beide ein gemeinsames Ebenmaß sucht und so das Gehäuse gleich· wie das Geäder der Welt vor uns mit titanischem Geist wiederholt.

Menschlich sind sie beide, Kultur wie Zivilisation, das darf man auch nicht vergessen. Beide haben wir sie nötig, beide bereichern sie uns, beide führen sie uns weiter — geradeso wie wir uns die Menschheit selbst nicht zusammengesetzt denken können aus lauter genialen Individuen, wie sie vielmehr einen Rückhalt haben muß in einer normal gearteten Masse, die am produktivsten sein wird, wenn sie sich unterstützt fühlt von der Umsicht, Geschicklichkeit und Leistungskraft hochentwickelter Spezialtalente, wie diesen letzteren aber wiederum von Zeit zu Zeit neue Schaffensgebiete in genialer Weise erschlossen werden müssen, wozu sie von sich aus nicht fähig wären. Sinnlos ist nun einmal nichts Seiendes: und wäre auch schließlich das nur der Sinn vom Zivilisatorischen, daß es der Menschheit, oft in einem vieltausendjährigen Massengrabe, die Ruhe gibt, sich von neuem zu erholen, sich von neuem zusammenzufinden und sich dann mit verjüngtem Mut und erstarkter Wucht ins Kulturelle zu werfen — wir müßten ihm dankbar sein.

In einer Zeit, die noch Gegenwart ist, gehen beide nebeneinander her, sich in manchem abstoßend, sich in anderem anziehend und doch polwärts immer nur das Eine suchend: ihre Vereinigung. Von der Art dieser Vereinigung, ob das Zivilisatorische oder das Kulturelle darin stärker und als führend vertreten ist, oder ob sie beide einander gleich stark und gleich führend durchwachsen, hängt es ab, wie die Zeit in der Entwicklung dastehen wird, ob als ausgesprochen zivilisatorische oder als ausgesprochen kulturelle Kristallisation, oder als eine ungeheure Synthese von beiden. Eine Zeit selbst, solange sie noch Gegenwart ist, scheint immer nur

ein ringender Wandel von Möglichkeiten, von Wahrſcheinlichkeiten und Gewißheiten in der einen oder anderen Entwicklungslinie. Aber niemals iſt das Leben ſchöner, niemals lohnt es ſich mehr, ein Lebendiger zu ſein, als dann, wenn man fühlt, wie die Linien ſich entwirren, wenn man erkennt, wie ſie zu einem Ganzen ſich runden, das neu und groß iſt auf Erden.

Wir erleben es heute, da einer modernen Ziviliſation, die wir bekamen, eine moderne Kultur ſich entreißt, die ſie abſchließt: da der Geiſt unſerer Gegenwart und der Stoff unſerer Gegenwart ihre letzte Beſtimmung im Reich einer dritten Vereinigung ſuchen.

Von moderner Ziviliſation.

Die ziviliſatoriſche Kriſtalliſation unſerer Zeit iſt ohne weiteres klar: Eine Größe der Zeit iſt ſchon unzweifelhaft einmal ihre unbedingte Neuheit als äußere Erſcheinungsform. Ein Unterſchied hat ſich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts aufgetan, der in manchem überhaupt nicht mehr nach Jahrhunderten, ſondern nur nach Jahrtauſenden bemeſſen werden kann. In einem ſolchen Umfange ſind wir Wendepunkt. In einem ſolchen Umfange hat die Zeitmetamorphoſe uns mit Zeitphänomenen überſtürzt, die unſere geſamten Exiſtenzbedingungen von Grund auf veränderten. In einem ſolchen Umfange hat die Gegenwart alle Vergangenheit überwältigt, ſie als Beſtandteil aus uns herausgedrängt und ſie ausſchließlich zu dem Boden gemacht, auf dem wir nun mit einem Lebensſtil ſtehen, der bloß ſeine Wurzel im Geweſenen hat, das eigene Weſen aber ausſchließlich in einem veränderten Sein, außer dem es nun nichts Seiendes mehr gibt.

Bis zu uns hatte das Daſein immer noch urzuſtändliche Züge, die überwogen: der Menſch lebte ſeßhaft an der Erde weg, der Stil ſeines Lebens war nach wie vor ein Wald-und-Wieſen-Stil — im edelſten Falle, um im Vergleiche zu bleiben, vielleicht der eines attiſchen Haines, oder eines florentiniſchen Gartens, oder eines rokokoiſchen Parkes, zuletzt noch der einer romantiſchen Landſchaft.

Jetzt überwiegen die urzuſtändlichen Züge zum erſten Male

nicht mehr: der Stil des Lebens iſt ein Stahl-und-Eiſen-Stil geworden, frei lebt der Menſch über die Erde fort und Nähen und Fernen ſind für ihn in einem Grade verbunden, Raum und Zeit von ihm in einem Maße überwunden, wie man das früher ins Fabelland verwieſen, aber nie und nimmer in der Wirklichkeit für möglich gehalten hätte.

Weit war der an ſich noch ſo enge Geſichtskreis, mit dem einſt griechiſche Philoſophie ſich die ihr bekannte Erde wenigſtens ſpekulativ unterwarf. Groß war der Mut, mit dem einſt renaiſſanciſcher Abenteurerſinn zu der von ihm geſuchten Terra nuova vordrang. Weiter und größer iſt die Bezwingung der Materie durch die moderne Ziviliſation, durch die alle antiken Ahnungen und Erkenntniſſe und alle mittelalterlichen Erfindungen und Entdeckungen erſt ihren abſchließenden Sinn zu finden ſcheinen, indem ſo erſt die Tat des einzelnen in das Leben der Geſamtheit übergeleitet wird.

Amerika war bloß ein neues Land, das die Erde um Erde bereicherte, aber Amerikanismus, nicht lokal, ſondern ſpirituell verſtanden, iſt ein neuer Geiſt, der das Erdgeſicht umwirft, alle veralteten Linien aus ihm ausmerzt und uns wieder weit über uns ſelber hinausweiſt — iſt der entſcheidende Schritt, den wir aus der Abhängigkeit von der Erde zum Gebrauche der Erde tun, indem er die bis dahin tote Materie maſchiniert und elektriſiert und ſo Elemente der Welt zu Organen des Menſchen macht.

Eine neue Primitivität iſt über die Welt gekommen, die uns von allen früheren Ziviliſationsprämiſſen mit der ſcharfen Unfehlbarkeit eines chemiſchen Verfahrens geſäubert hat: nur noch aus abgelegenen Winkeln ragen Rudimente, an denen die Ehrwürde, aber auch der Schmutz von Jahrhunderten und Jahrtauſenden haftet, zu uns herüber. Sonſt iſt die Veränderung allgemein, die ſich vollzogen und über Land wie Waſſer gebreitet: Eiſenbahn und Dampfſchiff, Telegraph und Telephon, Metropole und Preſſe, Fahrrad und Auto — bis in die kleinſten Details des täglichen Lebens ließen ſich verfolgen, wie unſer geſamtes Gegenwartsleben unter neuen Exiſtenzbedingungen ſteht, wie

unsere gesamte Weiterentwicklung unter einer Auswirkung von Kräften geschah, die nun das Leben von heute von allem Leben von gestern und vorgestern so unterscheiden, wie sich nur je eine Kultur von der Natur, eine Zivilisation vom Urzustande unterschieden hat. Zuerst wirkten diese Kräfte und ihre Umsetzung in Existenzbedingungen wie ein Wunder auf uns, je mehr aber die mit ihnen verbundenen, von ihnen bedingten Techniken sich von unfertigen zu fertigen vervollkommneten, um so mehr gewöhnten wir uns an sie und nahmen sie nur noch wie eine Selbstverständlichkeit hin: das beweist am besten, wie sehr der Mensch als solcher sich den veränderten Existenzbedingungen bereits angepaßt hat und wie weit er bereits vorgedrungen ist in seiner Einkehr in die von ihm geschaffene Zivilisation. Dabei geht die Entwicklung dieser Zivilisation noch immer weiter und weiter, über die Detailvervollkommnung hinaus zur Erschließung ganz neuer Gebiete: und wie groß und grundsätzlich der Wille des modernen Menschen zu seiner Abkehr vom rein krustischen Leben ist, zeigt nichts mehr, als das eine, daß er jetzt schon sogar die Luft zu durcheilen sich anschickt und sich der Möglichkeit zuwendet, irgendwo im Kosmos und auf anderen Sternen zu landen. Mag das auch Wahnwitz sein, obwohl noch kein Mensch die letzte Bestimmung der Menschheit gewußt hat und es nicht einzusehen ist, warum wir, die wir nicht aus der Welt heraus fallen können, nicht auch überall in ihr hingelangen sollten – aber es mag Wahnwitz, es mag die Grenze der menschlichen Möglichkeiten vom Bannkreis der Erde endgültig gezogen, es mag die Herrschaft über die Luft und die Kräfte des Weltalls uns ewig verwehrt sein, gerade dieser Wahnwitz zeigt, was der Mensch von Heute sich wenigstens zutrauen darf, wie sehr er sich im Besitz seiner Kraft fühlt und wozu er diese Kraft als Weltkraft berufen glaubt, jetzt, nachdem er die Herrschaft über die Erde und die Gewalten des Erdkerns in einer Ausdehnung an sich gerissen, wie sie vor ihm kein Mensch noch besaß.

Zur modernen Kultur.

Und dieſen äußeren Veränderungen entſprechen innere: wenn man eine Schicht tiefer ſieht, wird man deutlich gewahr, wie all die modernen Phänomene der Lebensoberfläche nicht gleichſam aufgeklebt ſind, ſondern in den Organen ſich wiederfinden. Nur kehrt ſich auch unter dieſen inneren Momenten noch der Gegenſatz von Kultur und Ziviliſation hervor, nur muß man auch unter ihnen zunächſt einmal ſcheiden: zwiſchen denen, welche theoretiſch mehr Momente der Lebensauffaſſung, praktiſch mehr Momente der Lebensanwendung ſind, und denen, welche Momente einer die Erde, den Menſchen und alles Menſchenwerk mit dem Allganzen verbindenden Weltanſchauung ſcheinen. Motoriſche Kraft haben beide, aber wie die einen mehr das politiſche und ſoziale Leben der Menſchheit angehen und von Innen nach Außen wirken, ſo betreffen die anderen ganz unmittelbar das perſönliche und ſeeliſche Leben des Menſchen und wirken im Innern ſelber.

Schon deshalb, infolge ihrer oberflächſamen Spürbarkeit, ſind die ziviliſatoriſchen Momente wieder die ohne weiteres klaren. Entſcheidend haben ſie eingegriffen, politiſch als eine endgültig zuſammenfaſſende Auswirkung der Reformation, der Revolution und überhaupt der Befreiungsbewegungen der letzten Jahrhunderte, ſozial als eine jäh einſchneidende Einwirkung der veränderten Wirtſchaftsverhältniſſe allerneueſter Zeit auf die

gesellschaftliche Schichtung – haben eingegriffen und eine Menschheit geschaffen, die nicht nur täglich lebt und arbeitet, sondern auch täglich fühlt und denkt, wie noch keine Menschheit vor ihr. Unser ganzes öffentliches Leben ist umgestaltet: die verfassungsmäßige Zusammenfassung der Menschheit, die Verselbständigung des Menschen als Staatsbürger, seine juridische Sicherstellung auf der einen Seite, die ökonomische Neuregelung seiner Verhältnisse, die Ersetzung der Handarbeit durch Maschinenarbeit, die Ablösung der Naturalversorgung durch Industrialversorgung auf der andern Seite – wieder ließen sich die Veränderungen bis in die kleinsten Details unseres täglichen Lebens hinein nachweisen. Ganze Stände haben sich neu gebildet und zu Aktionen eingeschaltet, die es früher nicht gab. Alte Stände sind verschwunden oder haben ihre Funktionen vollständig verändern müssen. Nur der nackte Mensch scheint geblieben, unsere Instinkte haben sich bloß differenziert, doch nicht modifiziert, und Hunger und Liebe, Sehnsucht und Genuß, Schöpferwille und Weltdrang bewegen uns geradeso, wie vor ungezählten Jahren schon: aber auf diesen Menschen „an sich" greift ja auch nicht das Zivilisatorische über, bei ihm setzt vielmehr, dort, wo er mit dem Zivilisatorischen sich kreuzt, vorausgesetzt, er hat die Kraft, sich nicht *ihm*, sondern es *sich* unterzuordnen, gerade das Kulturelle erst ein und gibt dem Zivilisatorischen so jenen Sinn, der noch höher ist als der, den es von sich aus schon hat.

Wesentlich unter diesem Gesichtspunkte war dabei, daß die moderne Zivilisation das Ich im Menschen, die persönliche und seelische Voraussetzung einer modernen Kultur, nicht brach legte, sondern das Individuum auch rein von sich aus noch eher belebte, daß vor allem die Vermaschinierung unserer Tätigkeit nicht, wie man einen Augenblick glauben konnte, zu einer Schwächung des Persönlichkeitswertes führte, sondern im Gegenteil von einer ungemeinen Stärkung desselben begleitet war – daß die Maschinierung auch in Wahrheit eine Elektrisierung war, die weit größere Verantwortlichkeiten auf das Individuum lud, als es vordem gehabt, und denen es nur durch eine Steigerung seines Bewußtseins, also des Persönlichsten, das er besaß – denn das

Instinktive ist ja zunächst nur das Allgemeine – gerecht werden konnte.

So wurde, wenn im staatlichen Leben an die Stelle des Absolutismus das weit individualistischere Prinzip des Konstitutionismus trat, die Macht der Fürsten geringer, aber dafür der Wirklichkeit angepaßter, und somit doch wieder zu positiverer, zu persönlicherer Arbeit fähig. Und umgekehrt erweiterte sich die Freiheit des einzelnen Menschen, aber nur unter der grundsätzlichen Bedingung einer engeren Einschmiedung in die Menschengemeinschaft und eben einer bewußteren Teilnahme an ihrer Bewegung. Tätig sein – das war das zugleich aristokratische und demokratische Gesetz der Menschen vom neunzehnten Jahrhundert. Aufgabe aller selbstzwecklichen Sonderinteressen und Annahme verbindender Allgemeininteressen gleichwohl unter äußerster Anspannung aller Eigenfähigkeiten – das hat die Menschheit zu dem gemacht, was sie heute ist.

Gerade deshalb bedeutet aber der moderne Individualismus zunächst ebenfalls nur ein zivilisatorisches Moment und umschließt vor allem noch nicht die moderne Weltanschauung. Individuell werden Epochen großer Zivilisation wie großer Kultur immer sein: nicht-individuell sind nur Epochen, die gar nichts sind und wie wir sie allerdings – hinter uns haben. Individualismus als solcher, Individualismus nicht als Faktum, sondern als lyrische Phrase, als philosophisches System, als moralisches Dogma, als egoistischer Imperativ ist sogar unter Umständen noch gar nichts, höchstens ein Zeichen der Zeit, ein Versprechen, eine Gewähr: so ist er heute das Schlagwort unserer Zeit, das an sich nur besagt, daß auf eine Generation nicht-individueller Menschen eine solche individueller gefolgt ist, die nun den Gegensatz zu der früheren durch eine Formel ausdrückt, die eigentlich nur eine Selbstverständlichkeit fordert. Darüber hinaus ist entscheidend einzig: wozu eine Generation individuell ist. Erst durch ihre Ziele, wenn sie weiter reichen als die bloß utilaristischen einer Zivilisation, kann eine Zeit ihre Weltanschauung bekommen und diese ihre Verkörperung in einer Kultur finden.

Und die Ziele unserer Zeit reichen weiter. Wenn man

einſt vor einem griechiſchen Tempel ſtand oder ein renaiſſanciſches Drama hörte, ſo ſah und erfuhr man Kultur: Menſchengeiſt, der der Seele und der Lebenserhöhung zu dienen ſuchte. Wenn man heute vor einem Hochofen, einem Warenhaus, einer Bahnanlage ſteht, oder wenn in unſeren Parlamenten unſer äußeres Leben geordnet wird, ſo hat man zunächſt nur geſteigerte Ziviliſation: Menſchengeiſt, der in erſter Linie dem Leib und der Lebenserleichterung zu dienen ſucht. Aber darüber hinaus geht noch ein Schwung durch die Welt, der die Zeitmetamorphoſe nicht ſich ſelber überlaſſen, ſondern ſie zu einer Monumentalität hinaufführen will, die weit Großartigeres umfaßt, als die in ihr bezwungene Materie.

Weltanschauung.

Eine Weltanschauung wurzelt in dem Glauben, daß die Lenkung der Welt wie die Regelung unseres Lebens nach Kräften geschieht, die nicht mechanisch in uns, sondern dynamisch außer uns liegen. Eine religiöse Weltanschauung verpersönlicht diese Kräfte, eine philosophische systematisiert sie, eine künstlerische bildet sie nach. Es brauchen dabei nicht metaphysische Kräfte zu sein, die angenommen werden; schon daß die Kräfte durch uns hindurchgehen und so in letzter Linie immer nur auf sich selber wirken, widerspricht dem — außerdem hat jede künstlerische Kultur zur Genüge gezeigt, daß eine Weltanschauung geradezu die physische Bezwingung der Metaphysik bedeuten kann. Stets jedoch sind es Kräfte, durch die nicht der Stoff — und was ist Gehirn, Vernunft, Verstand anders als Stoff? — über den Stoff, sondern der Geist über den Geist triumphiert. Stets ist Weltanschauung Beseelung, ist Entfesselung und in wirklichkeitsstarken Zeiten Wiederfesselung all der mystischen Gewalten, von denen die Welt nun einmal voll ist und durch die sie dieses Wunder bleibt trotz aller reinwissenschaftlichen, die Erscheinungen des Wunders bloß vergleichenden Forschung.

Die moderne Weltanschauung setzte damit ein, daß der moderne Mensch mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit der er alle alte Zivilisation einfach von der Erde fortgestrichen, auch unter den Begriffen aufräumte, von denen alle überkommenen Weltanschauungen begleitet gewesen waren, und die nun noch zu einer

Art Scheinrecht weiter beſtanden, obwohl ihnen die Baſis einer ihnen entſprechenden Zeit längſt ſchon entzogen war. Aber geradeſo wie die ziviliſatoriſche Arbeit des modernen Menſchen nicht nur eine negative, ſondern auch eine poſitive geweſen und von ihm an die Stelle der ausgeſchalteten traditionären Ziviliſation eine moderne eingeſchaltet worden war, ging er dann auch noch daran, die zerſtörten alten Weltanſchauungswerte durch neue zu erſetzen, die wieder auf der Baſis der Zeit ſtanden und der Entwicklungsſtufe der Menſchheit wirklich entſprachen. Nur zeigte ſich, daß mit der Zerſtörung der Begriffe, die im religiöſen und teilweiſe auch im philoſophiſchen Umkreiſe bis zuletzt noch gegolten hatten, dieſe Umkreiſe ſelber vor dem modernen Menſchen nicht mehr ſtand halten konnten und ſomit verſchwinden mußten: einzig der künſtleriſche Umkreis blieb noch für eine moderne Kultur beſtehen, derart, daß die Reſtwerte, die die beiden anderen Umkreiſe noch ließen, in ihn übergeleitet und vollſtändig in ihn aufgelöſt werden konnten. Schon in früheren Kulturen hatten ſich ja die drei großen Weltanſchauungsumkreiſe der Religion, der Philoſophie und der Kunſt bald gegenſeitig ergänzt, beſtätigt und ineinander übergeſchoben, bald aber auch wechſelſeitig völlig ausgeſchaltet: je nachdem ob und inwieſchwer das religiöſe, das philoſophiſche oder das künſtleriſche Element in der betreffenden Zeit überwog, war dann ihre Kultur eine vorwiegend, wenn nicht ausſchließlich religiöſe, philoſophiſche oder künſtleriſche Kultur geweſen. Derſelbe Prozeß, und zwar, wie geſagt, der einer grundſätzlichen Ausſchaltung der Religion und einer teilweiſen der Philoſophie durch die Kunſt wiederholte ſich in unſerer Zeit. Möglich, ja gewiß, daß in einer ſpäteren Zeit religiöſe und philoſophiſche Elemente, neue natürlich, nicht die alten, wieder durchbrechen und den Geſichtskreis der Menſchen beherrſchen werden: vorläufig, ſolange wir noch unter den Folgen ihrer Ausſchaltung durch die künſtleriſchen Elemente ſtehen, ſolange dieſe künſtleriſchen Elemente noch nicht ihre letzte, denkbarſte Erfüllung gefunden, ſolange alſo die Zeit, aus der ſie brachen, noch nicht den letzten, denkbarſten Höhepunkt ihrer Umſetzung in künſtleriſche Kultur erreicht hat, fehlt jede entwicklungsmäßige

Vorausſetzung für eine Wiedergeburt der Religion wie der Philoſophie: in die Kunſt vielmehr, in einen künſtleriſchen Stil gehen alle Erſcheinungen der Entwicklung, ſoweit ſie wenigſtens aktionär, nicht reaktionär ſind, voll auf — und das für eine abſehbar unabſehbare Zeit.

Denn wenn eine Weltanſchauung den Zweck hat, uns Menſchen der Erde einen Halt in der Welt zu geben, wenn die religiöſe Weltanſchauung dieſem Zweck näher rückt, indem ſie eine ſichtbare Vorſtellung vom urſprünglichen Schöpfungsgedanken vor uns hinſtellt und uns auf das Dogma ſeiner Befehle verpflichtet — was kann uns dann heute noch Religion ſein? Religion iſt Ahnung eines Weltzuſammenhangs: aber die Ahnung kann ſchwanken, je nachdem ſich das innere Geſicht der Ahnenden, der Menſchen, verſchiebt. Die letzte für uns bindende Form der Religion war das Chriſtentum: doch zerſtört, ein für allemal unglaublich gemacht, als Märchen aus der Wirklichkeit zurückgedrängt iſt heute ſein metaphyſiſcher Offenbarungsgehalt — und zwar nicht durch eine Rationaliſtik diesmal, die bloß über das Weſen der Dinge diskutierte, ſondern durch eine neue Geneſis, die unmittelbar einführte in dieſes Weſen der Dinge. Noch iſt der Darwinismus, noch ſind alle die Vorſtellungskomplexe, die mit ihm zuſammenhängen, eine rein phyſiologiſche Anſchauung, noch gilt es, ſie umzuſetzen in eine neue Metaphyſik, ſie aufzulöſen in einen neuen Glauben, eine neue Ahnung. Doch ſchon ſteht auch ſo, wie eine Lichtwand, die eine unabänderliche Richtigſtellung auf unſere ganze Glaubensvergangenheit warf, die chriſtliche und jede andere erſt recht, — ſchon ſteht auch ſo zwiſchen uns und der alten Möglichkeit transzendentaler Auffaſſung der Entwicklungsgedanke: der moderne Evolutionismus mit ſeiner moniſtiſchen Konſequenz. Und gleichzeitig trat damit auch die Fleiſchwerdung des Chriſtentums, die Erſcheinung Chriſti ſelber, zurück in einen Rahmen, der ſie nur noch als eine hiſtoriſche Figur beſtehen läßt, und in dem wir ihr großes Beiſpiel, in einer Lehre und in einem Leben gegeben, als ein rein menſchliches erkennen, zu dem wir uns verhalten oder nicht verhalten können, je nach unſeren eigenen ſeeliſchen Bedürfniſſen. Da aber muß durchaus geſagt werden, daß Chriſtus

als Kruzifixus natürlich seinen Platz hat unter den großen Geisteszeugen aller Zeiten, die es immer gegeben hat und immer wieder geben wird, solange sich Menschen über die Menschheit erheben, daß er als Jesus aber doch mehr wie ein Träumer von unsagbarer Reinheit hinter uns liegt, eine strahlende Gestalt, aber mit Zügen, die zu sanft, zu zart, zu fein sind für unsere kraftvolle Zeit, die wieder Helden braucht von anderer Art! Gewirkt hat das Christentum, was es wirken konnte: es hat uns zu Christen gemacht — nicht zu christlichen Idealmenschen, wie seine Forderung sich überspannte, doch zu den Menschen, die wir jetzt sind, in zweitausendjähriger Selbstzucht bis ins Blut mit christlichem Geiste durchdrungen, oft will es scheinen, allzu durchdrungen. Nun kann diese Wirkung sich selbst überlassen werden. Möglich, daß nach uns noch einmal eine Zeit kommen wird, die Christus wieder bedarf, um sich aufzurichten. Für uns, die wir unsere Richtung in uns selber suchen, geht es nicht mehr an, den Traum des Christentums um seiner selbst willen weiter zu träumen — zumal es da, wo es sich immer noch als Selbstzweck erhält, in den modernen Konfessionen, schon zu schweren Degenerationserscheinungen, zur Askese und zur Verbornierung im Pietismus, zur Phrase und zur Tartüfferie im Klerikalismus, entartet ist. Gott selbst aber bleibt deshalb bestehen — auch wenn wir wissen, daß er nicht ist. Hier liegt der äußerste Beweis seiner Unsterblichkeit: doch nicht Gott selbst, sondern die Menschen müssen ihn führen, diesmal, in einer Zeit, die endgültig alle schwächlichen Jenseitsgedanken aufgegeben hat, die nur noch sich selbst will und das was sie schafft — das ist: ihr Werden, ihre Zukunft. Wenn man will, liegt hierin noch eine religiöse Seite, die einzige, die unsere Weltanschauung noch haben kann — aber ich denke, es ist mehr eine vitale, eine kulturelle, eine künstlerische Seite.

Und die Philosophie, wenn sie uns einen Halt in der Welt gibt, indem sie zur Schaffung eines denkbaren Schöpfungssinns vordringt, ihn in ein System umsetzt und an dieses unsere Erkenntnis und damit unser Leben bindet — was kann uns dann noch alte Philosophie sein? Philosophie ist Wissen um einen Weltzusammenhang: aber wir haben zu schmerzlich erlebt, daß das A und O

aller Philoſophie immer geweſen iſt, daß ſie uns ſchließlich nur ſagte, wie wir nichts wiſſen können – wenigſtens nichts Genetiſch-Erſtes, Genetiſch-Anfängliches. Nur ſind wir heute ſtark genug in uns ſelbſt, um unter dieſem Schickſal nicht zuſammenzubrechen, ſondern uns zu ſagen, daß wir deshalb doch ſchaffen können – nämlich das Genetiſch-Schließliche, das Genetiſch-Zukünftige. Mit voller Klarheit geſtehen wir uns ein: da wir Menſchen es nie dahin bringen werden, eine Welt zu ſchaffen, werden wir auch nie wiſſen, wie ſie geſchaffen worden iſt. Doch müſſen wir trotzdem einen Zweck in der Welt haben: zum mindeſten den der in uns gelegten Kräfte, den Zweck der Erde, der, ſolange wir Lebende ſind, heiliger iſt, als jeder Zweck, der uns als Zweck des Raumes vielleicht nach unſerem Tode erwartet – denn den erſteren kennen wir, den letzteren nicht. Und ſo iſt unſere Philoſophie zu einer Lebensphiloſophie geworden, zu keiner frivolen wie früher, ſondern zu einer vitalen, die auch wieder ihre Metaphyſik hat, wie die Materie ihre Elektrizität, und die wir feſt in unſeren leiblichen Händen halten, als ein Stück ſichtbar gewordener Endlichkeit, durch das der Strom der Unendlichkeit fährt. Größer als der Gedanke der ewigen Wiederkehr iſt für uns der Gedanke der ewigen Gegenwart: wie die Geburt ewiger iſt als der Tod, das Sein ewiger als das Nicht-Sein, ſo iſt die Gegenwart das einzig Feſte, Sichere, Stete, das einzig Unſterbliche im All, das wir kennen und glauben. Gegenwart war alle Vergangenheit und Gegenwart wird alle Zukunft einmal werden. Alles vergeht und entſteht, nur die Gegenwart bleibt ewig und weicht nicht: ſie iſt der beleuchtete Punkt im nächtlichen Kreislauf der Dinge, vor ihr und hinter ihr ſieht man ins Schwarze, ins Nichts. Unſere Gegenwart weiß das endlich: deshalb vertraut ſie der ihren und ſucht ihr die herrlichſten, mächtigſten, großartigſten Formen zu geben, die das Können der Menſchen den Erſcheinungen des Seins nur zu erfinden vermag. Und weil unſere Gegenwart dieſen Halt hatte, konnte ſie dann alle Philoſophie im alten Sinne, als Naturphiloſophie, als Religionsphiloſophie, verabſchieden: konnte ſie das, was von ihr noch weiter beſtand, ſich in Lyrik auflöſen und, wie jedes Phänomen unſerer Zeit,

gleichfalls in die Kunst übertreten lassen – dorthin, wo wir unsere Erkenntnisse nicht mechanisch berechnen, sondern sie gewinnen, indem wir die Quadratwurzel unseres Gefühlslebens ziehen und nichts für wahr halten als ein ungeheures Werden vom Urbeginn, dessen erfüllter Zweck einzig und allein in jedem Gewordenen liegt. Und erst recht hat natürlich der Entwicklungsgedanke die Philosophie als reine Vernunftphilosophie schwer erschüttert, hat ihre seitherigen Prämissen vollständig umgeworfen und sie selbst dahin umgebogen, wo sie nicht mehr in ihren eigentlichen Bereich ins Abstrakte, sondern wo sie konkret in das Leben mündet. Der moderne Evolutionismus selbst, mit seiner monistischen Konsequenz, war ja schon gar keine Philosophie mehr, sondern ein plötzlich den Menschen durchdringendes Identitätsgefühl, war kein Denken über das Sein mehr, sondern denkendes Sein selbst: und das einzige, was mit ihm der Philosophie als solcher noch möglich schien, war schließlich, daß sie sich rein wissenschaftlich Klarheit zu schaffen suchte über das Wesen dieses denkenden Seins, das heißt, daß sie sich in Psychologie abwandelte, in Spezialpsychologien auflöste und so dem inneren Kern aller einzelnen Realien- wie Idealiengebiete auch gedanklich immer näher und näher rückte: von der physiologischen, pathologischen, medizinischen Psychologie bis zur völkerkundlichen, sprachwissenschaftlichen und zuletzt noch ästhetischen Psychologie. Das einzige Gebiet, auf das die Philosophie nicht ganz und gar spezial verwiesen, sondern das ihr einigermaßen universal freigegeben wurde, war höchstens die Geschichtsschreibung: hier konnte sie sich, nachdem sie sich evolutionistisch und psychologisch modifiziert hatte, wenigstens über alles breiten, was der Vergangenheit angehörte – ein tiefes Zeichen für eine Zeit, die den Drang hat, einer universalen Zukunft zuzuwachsen. Gewiß werden in dieser Zukunft die psychologischen Gesamtergebnisse auch wieder ihren Abschluß in einem System, und damit in einer wirklichen Philosophie, finden: aber vorläufig ist die Philosophie noch nicht einmal auf dem Wege zu diesem ihrem einzigen Endzweck, vorläufig kann sie nichts weiter tun, als sich das Material zu einer derartigen psychologischen Philosophie zu schaffen. Es stockt ihre Entwicklung und zunächst ist sie mit

ihrem Identitismus, mit ihrem Kauſalismus, Determinismus, Fatalismus geradezu in eine Sackgaſſe der Erkenntnis gelangt, aus der heraus es keinen abſtrakten, alſo keinen eigentlich philoſophiſchen Ausweg zu geben ſcheint, ſondern nur einen konkreten, einen Ausweg des Lebens — in dem Sinne etwa, wie freier Wille angewandter unfreier iſt und Verhängnis nur die Kehrſeite von ſelbſt wieder Verhängendem ſcheint. Von dem Leben aber können wir nur vermuten, daß es dieſe zeitweilige Feſtlegung des Denkens wohl nötig haben muß, um zu ſeinem Zweck, um zu ſich ſelber zu gelangen. Deshalb werden wir auch erſt wieder eine Philoſophie über das Leben bekommen, wenn das Leben ſelbſt vital erreicht hat, was es will: Kultur und Kunſt.

Und die überkommene Moral ſchließlich, dieſes Schema, das man aus dem religiöſen und dem philoſophiſchen Umkreis gewaltſam gezogen, geradeſo wie man hin und wieder verſucht hat, es in den künſtleriſchen hineinzuſchmuggeln, die Moral, die uns mit toten Formeln den Weg unſeres Lebens vorſchreiben will und uns, wenn wir ihm folgen, am Ende das Heil verſpricht — was kann uns gar noch die Moral ſein? Ihr hat der Entwicklungsgedanke die Vorausſetzungen, mit denen ſie im Reich des Erklügelten verankert war, erſt recht wieder fortgenommen — ſchon allein dadurch, daß er mit ſcharfer Unzweideutigkeit einen altruiſtiſchen und einen egoiſtiſchen Inſtinkt als nebeneinander in der Schöpfung vorhanden feſtſtellte. Außerdem fühlen wir heute aber viel zu deutlich, wie das Heil doch immer nur Begleiterſcheinung iſt. Daß wir im Kampf um unſere Probleme im Lauf der Jahrhunderte ethiſcher werden, iſt ſelbſtverſtändlich. Der Kampf ſelbſt aber bleibt Kampf, mit all den kriegeriſchen und nicht friedlichen Merkmalen eines ſolchen. Wie es das erſte Weſen des Lichtes iſt, daß es leuchtet, das zweite erſt, daß es wärmt, ſo macht es auch den erſten Wert unſerer Probleme aus, daß ſie uns überhaupt in Bewegung bringen und Zielen zuwenden, den zweiten erſt, daß wir von den Löſungen dieſer Probleme Vorteile wie perſönliches Glück und allgemeine Wohlfahrt haben. Den wahrſten Wert gibt dem Menſchen Glück und Wohlfahrt ſogar nie, den erhält er nur, wenn er — und wie oft nicht unter

Aufgabe allen persönlichen Glückes, aller Teilnahme an der allgemeinen Wohlfahrt — sein ganzes Ich einsetzt für seine Probleme: die aber werden Opfer immer fordern, wie Kämpfe. Glück- und Wohlfahrtsschwärmer, die noch immer von einem gesegneten Zeitalter träumen, in dem der Kain im Menschen und der Abel im Menschen sich wieder versöhnt haben und zu einem einzigen Idealmenschen geworden sind, mögen deshalb bedenken, daß wir in ihrem Ideallande aufhören müßten, Kämpfer zu sein. Doch nur als Kämpfer, nicht als Nabelbeschauer sind wir wertvolle Menschen. Zudem — nichts ist so vag gewesen, wie die moralischen Vorstellungen der Menschen! Wann, wie und wo soll sich nicht überall das Heil für die Menschheit erfüllen! Optimisten sagen: in jenem Himmelreich auf Erden. Pessimisten setzen dagegen: in den letzten Gräbern. Mystiker aber meinen: in einer zweiten Verfassung nach unserem leiblichen Tode. Sie alle fühlen nicht, daß ihre Antworten nichts als geistiger Müßiggang sind, weil sie uns von dem Kampf um unsere Entwicklung nicht entbinden — dem Kampf ums Dasein, von dem wir heute wissen, daß er im Weltraum gleichermaßen wie auf der Erde geschieht. Durch diese Entwicklung müssen wir hindurch, wohin sie auch führen möge, jemand hat sie uns gegeben, niemand nimmt sie uns ab: und da sollte man denn lieber den Schluß ziehen, daß sie, weil sie durch uns selber geschieht, auch vernünftigerweise immer nur zu unserem Besten geschehen kann, in jedem Stadium des einzelnen, wie des allgemeinen Menschheitslebens — selbst dann noch, wenn diese Menschheit als Ganzes vielleicht nichts wäre wie eine einzige wüste Vision von Blut, Elend und Not. Der Sinn liegt verhüllt dahinter — aber er liegt sicher nicht in einem großen Un-Sinn. Unter diesem Gesichtspunkte ist dann das einzige Heil, das wir annehmen können, ein evolutionistisches Heil: ist jeder Augenblick, den wir der Natur abringen und ihrer uns sichtbaren Bestimmung, Zivilisation und Kultur zuführen. Denn worin anders sollte wohl unsere eigene unendliche Bestimmung, solange sie endlich, irdisch, menschlich ist, liegen, als in einer Weiterführung dessen, was unser heute von allem gestern, und dieses wieder von allem

vorgeſtern, was uns überhaupt von allem Uranfang weſentlich trennt? Es wäre ja die ganze Entwicklung von der Natur zur Kultur nicht ihre organiſche Entwicklung geweſen — ein Schluß, der ja auch manchmal gezogen wird, aber ſtets nur von lebensunfähigen Menſchen, die dann mit ihren „Zurück-zur-Natur-forderungen“ das wahre Wachſen der Menſchheit retro-utopiſch verhüllen. Nein, ſolange wir noch Entwickelnde ſind, iſt die Vorſtellung einer Vollendung — nichts, der Drang nach Vollendung dagegen — alles. Und wenn es für uns moderne Menſchen eine Ethik gibt, die in eine Formel gefaßt werden kann, ſo iſt es weder eine religiös, noch philoſophiſch, noch gar moraliſch, ſondern eine rein ſoziologiſch gewonnene, eine, die ſich herleitet aus einem großen evolutioniſtiſchen Gerechtigkeitsgefühl, eine, die davon ausgeht, daß jede Tatſache in der Welt ihre Veranlaſſung, jede Folge ihren Grund, jede Wirkung ihre Urſache hat, eine, für die gut, wahr, ſchön, um in den überkommenen Terminologien zu reden, alles iſt, was der Entwicklung dient, böſe, unwahr und häßlich dagegen alles, was ihr ſchadet, was ihre Kulturbildung aufhalten — und vielleicht auch, was allzu ausſchließlich zu einer Ziviliſationsbildung führen kann. Aber auch dieſe Wertung iſt dann erſt recht keine eigentlich moraliſche mehr, ſondern einfach wieder eine vitale, eine künſtleriſche.

Kunſt.

Die Unterordnung von Religion, Philoſophie und Moral unter die Kunſt, und damit ihre Einordnung in das Leben ſelber, war von jeher das Zeichen der ganz großen Kulturen – aller, in denen die höchſten Lebenswerte um des Lebens willen zu einer höchſten Lebensſyntheſe ſich banden. Nur in einſeitigen Kulturen, wie in denen des buddhiſtiſchen, oſiriſchen, bakchiſchen und zuletzt noch chriſtianiſchen Urkults, oder in einſeitigen Ziviliſationen, wie in denen der alexandriniſchen, ſpätrömiſchen, barockiſchen und rokokoiſchen Überziviliſation, konnte die Kunſt neben dem Leben hertrotten – in dem einen Falle als ſeine choriſche Begleiterin, die der gültigen Weltanſchauung zu ihren Riten verhalf, in dem anderen als ſeine profane Dienerin, die die gültige Lebensauffaſſung in populäre und je nach dem Kreis, dem ſie diente, aktuell-ſimple oder perverſe Tendenzen umſetzte. In wirklichen Hochkulturen dagegen, in denen das Leben aus ſeiner ganzen Tiefe in die Höhe trieb, in der attiſchen Antike, in der germaniſchen Gotik und in der italieniſchen, deutſchen und engliſchen Renaiſſance, war die Kunſt regelmäßig – die Kultur ſelber.

Eine ungeheuere Ausſicht tat ſich damit vor der modernen Kunſt auf: die moderne Kultur ſelber zu ſein! Alle Glaubens-, Gedanken- und Sittlichkeitskräfte, die in dem modernen Leben latent lagen, ſollte ſie in ſich vereinigen, jeden einzelnen Menſchen ſollte ſie künſtleriſch durchdringen und ſo die ganze Menſchheit

als eine Einheit in ſich befeſtigen, verbinden, ausformen — alſo gerade das ſollte ſie tun, was die klaſſiziſtiſche Kunſt, die unmittelbar voraufgegangen war, nicht gekonnt hatte! Es war nur möglich, wenn ſie ſich aus dem neuen Leben auch als eine durchaus neue Kunſt herausſchälte, wenn in dem künſtleriſchen Umkreis die Begriffe, die bis dahin gegolten, ſich vollſtändig veränderten, wenn dieſe ſo weit gefaßt wurden, wie das Leben weit war, und vor allem, wenn ſie dahin gebracht wurden, daß ſie dieſem Leben auch vollſtändig entſprachen.

In dieſem Sinne iſt dann das neunzehnte Jahrhundert künſtleriſch ein einziger großer Kampf von Epigonentum und Progonentum geweſen, ein Kampf gegen eine alte und um eine neue Äſthetik, ein Kampf der Theorie und der Praxis, des Wortes und der Tat. Ausgekämpft iſt er noch nicht, ausgekämpft kann er nicht ſein, ſolange nicht der letzte Reſt Eklektizismus aus der Kunſt verſchwunden iſt, ausgekämpft wird er erſt ſein, wenn das letzte Stückchen modernen Lebens ſeine Umſetzung in moderne Kunſt erfahren hat, wenn Kunſt und Kultur in ihrer endgültigen Identität daſtehen. Bis dahin rollten und rollen ſich immer nur Stadien des Kampfes vor uns ab, dadurch bereichert, daß man ſtofflich wie formal zu einer immer größeren Einſicht darüber vordringt, was nun eigentlich epigonal iſt und infolgedeſſen auszuſcheiden hat, und was progonal iſt und infolgedeſſen einbezogen werden muß. Die letzte Einſicht wird hier freilich immer nur die ſein können, daß noch im Eklektizismus befangen alle diejenigen Erſcheinungen ſind, die nicht durch die moderne Ziviliſation hindurchgegangen, und daß umgekehrt der neuen Identität alle diejenigen zuwachſen, die aus ihr kommen. Nur — daß eben in den Stadien, in denen wir uns auf dem Weg zu dieſer Einſicht befinden, auf dem Wege vom Eklektizismus weg und zur neuen Identität hin, unter den ſtofflichen Neuerſcheinungen immer noch ſolche vorkommen, die noch gar nicht kunſtfähig, ſozuſagen ſtilreif ſind, während man wieder andere überhaupt noch nicht als Stoffe der Zeit erkannt hat; und daß anderſeits unter den formalen Neuerſcheinungen die neuen Formmittel teils noch nicht ſo ausgebildet ſind, wie es zu

einer restlosen Bezwingung der neuen Stoffe nötig wäre, teils, daß diese Formmittel überhaupt noch nicht vorhanden, daß sie erst geahnt, kaum gesucht werden, aber sicher noch nicht gefunden sind. Nichtsdestoweniger ist man im neunzehnten Jahrhundert um Dimensionen weitergekommen und hat zum mindesten das Wesentliche in die Gewalt der Künstler gebracht: schon das neunzehnte Jahrhundert war ein ausgesprochen künstlerisches Jahrhundert – an Gestalten, die alle, mochten sie sich untereinander ergänzen oder widersprechen, Bringer des Neuen waren, an neuen Tonschöpfern, Dichtern, Malern und Bildnern, bis hinunter zu Kunsthandwerkern schließlich, so reich wie nur eine kunstreichste Zeit.

Die große stoffliche Neuerung war der Realismus. Man fühlte plötzlich heraus, daß der Klassizismus, gleichgültig, ob ihn Schiller und Karstens oder Corneille und Poussin repräsentierten, von den Nachfolgern und Fortsetzern dieser gar nicht zu reden, nichts als Epigonalismus war, der sich nicht auf das Leben, sondern bloß auf die Tradition eines schon längst vergangenen klassischen Lebens gründete. Die Erhaltung und Wiederverkörperung dieser Tradition war die große Idee, das große Ideal gewesen – daher die Formel des Idealismus, auf die er sich selber gebracht, und die ihm vom einzelnen Idealisten aus, wenn er schillersche Menschheitsgedanken mit ihr verband, auch wohl eine sogar großartige Existenzberechtigung geben konnte. Aber der einzelne Künstler war noch nicht die Kunst: und so stellte sich die Prinzipienfrage, ob ein idealistisches Schaffen das Wesensgesetz der Kunst überhaupt in sich einschließen könne oder ob dieses sich nicht vielmehr einzig und allein in einem realistischen Schaffen zu erfüllen vermöge? Was sollte die Kunst? Die Frage war schrecklich, war kalt, tönern und nüchtern – aber sie war notwendig. Sollte die Kunst, wie der Idealismus es tat, von einer Idee, einem Ideal ausgehen und diesem Gestalt geben, ihm ein Gewand anziehen und eine Haltung geben? Oder sollte sie, wie es allein der Realismus konnte, von der Realität ausgehen, aus ihr seinen Geist und seine Form ziehen und so beide wieder ins Leben zurücktragen? Der Idealismus hatte sich schwer

kompromittiert, ſein Gewand war Koſtüm, ſeine Haltung Poſe geworden, von dem Leben aus hatte er ſicherlich eine Exiſtenzberechtigung nicht mehr. Denn das Leben hatte ſich verändert, Reformation und Revolution hatten auf die Menſchheit eingewirkt, die moderne Ziviliſation zog herauf, der Entwicklungsgedanke kündigte ſich an, ein neues Seelenleben bereitete ſich vor — und von all dem verſpürte man in dem ganzen klaſſiziſtiſchen Idealismus wenig oder nichts. So warf man ihn beiſeite, mitſamt der Möglichkeit eines modernen Idealismus zunächſt, der wieder von modernen Ideen und Idealen auszugehen gehabt hätte, und wandte ſich ganz einem rein ſtofflichen Realismus zu, in dem man die Wirklichkeit ſamt ihrer ſeeliſchen Vertiefung einzufangen ſuchte. Balzac, Poe, Gogol und der Goethe der „Wahlverwandtſchaften“ ſtehen als erſte Neuerer hier auf einer Linie, von den Vor- und Mitläufern abgeſehen, — ſtehen auf der Grundlinie der geſamten weiteren Entwicklung, vom einzelnen aus mit ganz verſchiedenen Qualitäten begabt, die ſich teils aus der Perſon, teils aus dem Volkscharakter, aus der abweichenden Stufe romaniſcher, germaniſcher, ſlawiſcher und amerikaniſcher Vorwärtsbildung, ergaben, und in ihrer Tragweite vielleicht überhaupt nicht vergleichbar, aber trotzdem verbunden durch den ihnen allen gemeinſamen Griff in das moderne Leben, ſoweit es am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bereits vorhanden war. Mit ihnen war der Punkt erreicht, von dem ab jede Wiederaufnahme des Klaſſizismus oder auch ſeiner Folgeerſcheinung, des ſtatt in der Antike im Mittelalter wurzelnden und daher ſchon um einen Grad neupſychiſcheren Romantizismus, nur noch als eine erklärte und in ſich völlig haltloſe Reaktion empfunden werden konnte. Die fundamentale Evolution der Kunſt, wenn ſie in engem Zuſammenhang mit der fundamentalen Evolution des Lebens ſtehen wollte, war ein für allemal in einen organiſch aus ſich ſelber wachſenden Realismus verwieſen: und es iſt bekannt, wie ſich dann im Verlaufe des Jahrhunderts ſeine Ausbreitung und Vertiefung vollzogen hat, bei Stendhal und Doſtojewski ins Pſychologiſche und Naturaliſtiſche, bei Zola, Ibſen und Tolſtoi ins Kritiſche, Soziologiſche und Ethiſche, um nur ein paar

Grundlinien der Entwicklung anzuzeigen, und wie am Ende das Schaffen in einen dynamisch gesteigerten Naturalismus geworfen wurde, der, nachdem er die letzten Spuren von Gesellschaftskunst, die dem Realismus immer noch angehaftet, von sich geworfen, um ganz eine Schicksalskunst sein zu können, nun wieder alle Kräfte der Welt und der Erde zu einer katharsischen Auslösung zu bringen suchte, alle Geheimnisse der Mystik und der Rasse in sich einsog und so die Möglichkeit gab, die ganze Menschheit in einer ganzen Kultur zu umspannen.

Die formale Neuerung des neunzehnten Jahrhunderts war der Impressionismus. Die stoffliche Neuerung des Realismus brachte ihn ganz von selbst mit sich, ließ ihn aus der stärkeren Beachtung und Beobachtung der Wirklichkeit ganz von selber hervorgehen: in dieser Verbindung wird er denn auch ohne weiteres verständlich. An sich war der Impressionismus eine Entdeckung, und zwar wie jede Entdeckung uns nur längst schon Vorhandenes hell und zum bewußten Gebrauche fertig machen kann, die eines Phänomens, das es immer schon gegeben, mit dem man sogar immer schon künstlerisch gerechnet, nur eben unbewußt, ohne sich darüber klar zu sein, daß es überhaupt schon vital bestand: die Entdeckung der Impression. Eine plötzliche Blickveränderung geschah, und man erkannte, daß gar nicht die Dinge selber, wie man seither angenommen, auf unsere Sinne wirkten, vor allem auf unser Auge, sondern stets nur der Eindruck der Dinge, — verändert unter dem verändernden Einfluß der Luft, die zwischen den Dingen und uns liegt. Die Konsequenz war, daß man einsah, wie man denn auch gar nicht die Dinge, sondern nur den Eindruck der Dinge, nicht das Feste, sondern das sich Bewegende, statt des Faktums eben nur die Impression in Kunst umzusetzen vermag. Der Umschwung war so entscheidend wie einst der gewesen, den die Entdeckung der Perspektive herbeigeführt und deren organische Entwicklung, deren definitive, differenzierte, vibrierende Konsequenz diese Entdeckung der Impression ja auch schließlich nur bedeutete — derart, daß nun geradeso wie einst kein nicht-perspektivisches Kunstwerk mehr möglich war, jetzt kein nicht-impressionistisches mehr möglich wurde. Es mußte von

nun ab kliſcheehaft, maniermäßig empfunden werden — wenn Manier die Entfernung der Kunſt von der Natur iſt, die Beharrung auf ein und demſelben Standpunkte, ſtatt ſeines ſtändigen Wechſels. So wurde der Impreſſionismus die große Selbſtverſtändlichkeit der Zeit: die geſamte Formanſchauung wurde durch ihn umgeworfen, einem ganz neuen Formgefühl wurde Raum und damit die Möglichkeit geſchaffen, zu ganz neuen Stilformen zu gelangen. Denn nichts hinderte ja, daß man dazu überging, geradeſo, wie man früher die Perſpektive ſtiliert hatte, jetzt auch die Impreſſion zu ſtilieren: was dann — vorausgeſetzt, man ſtilierte auch wirklich und ſtiliſierte nicht bloß, indem man einfach nur alte perſpektiviſche Muſter verwiſcht gab — tauſend Zuſammenfaſſungen des Eindrucks, der Wirklichkeit, der Realität unſerer Zeit zuließ und einen unendlichen Reichtum an Syntheſen verſprach. Hier, in einem Impreſſionismus, der Stil ward, lag ſogar geradezu ſein Ziel und ſeine Beſtimmung. Denn zunächſt, und das trifft auch noch in einem übergroßen Maße von der Entwicklung zu, in der wir heute ſtehen, begnügte ſich der Impreſſionismus damit, nur den einmaligen Eindruck und damit auch nur das Einmalige der Erſcheinungen überhaupt wiederzugeben — aber dabei iſt die Kunſt noch nie ſtehen geblieben, noch immerhat es am Ende gegolten, das Mehrmalige im Einmaligen zu erfaſſen, unter Abſchleifung des Nebenſächlichen das Hauptſächliche zu geben, und ſo das Sachlich-Richtige zum Ewig-Richtigen zu vertiefen. Nach der formalen Seite hat das der Neoimpreſſionismus wenigſtens verſucht, aber auch eben nur nach der formalen, und aus dem Impreſſionismus einen artiſtiſchen Selbſtzweck, eine techniſche Spezialfrage, ein l'art pour l'art gemacht. Doch hat dieſer Neoimpreſſionismus der modernen Kunſt nur erſt Intereſſanteres, und noch nicht Monumentaleres zugeführt: er trug mit ſeiner Licht- und Farbenfreudigkeit, die bis zum Jubel des Luminismus ſtieg, dazu bei, daß in derſelben Zeit, die auf allen Lebensgebieten Bewegung, Friſche und Freude ſah, auch das formale Element, das Werk der Hände, das Handwerk, das dieſe Zeit auszudrücken berufen iſt, in einer vollendeten Jugend ſtand — doch darüber hinaus geht das ſtoffliche Element, das

Werk der Seele, die inhaltliche Einschmelzung des impressionistischen Gedankens in die moderne Weltanschauung, die allein die großen Kunstwerke schaffen kann, in denen sich nicht nur die Impression von unserem Äußeren, sondern auch die von unserem Innern offenbart. Wie ein Ding der Wirklichkeit immer beides ist: Stoff und Form, so will auch ein Ding der Kunst immer beides sein: Stoff und Form – in ihrer Verkürzung und Einheit erst liegt aller Stil. Die doppelte Vorarbeit zu einem modernen Stil haben wir heute bereits hinter uns: ob wir die Endarbeit leisten werden, hängt jetzt nur noch von dem Grad ab, indem wir die Kraft haben, folgerichtig zu sein.

Die stoffliche Neuerung unserer Zeit, der Realismus, und seine Steigerung ins Naive gleichermaßen wie ins Universale, der Naturalismus, wurde am deutlichsten zuerst in der Dichtung, wie sie unter allen Künsten nun einmal am unmittelbarsten von Stoffen handelt, wie sie selbst sozusagen Form gewordener Stoff ist. Die formale Neuerung dagegen, der Impressionismus, wurde am deutlichsten in der Malerei, der formalsten aller Künste, von der man geradezu sagen könnte, daß sie Form sei, zu einem Stoffe geknetet. Im übrigen griffen schon sehr bald Realismus und Impressionismus ineinander über: wie die Malerei auf alle klassizierenden Stoffe verzichtete und nur an den Realismus des modernen Lebens sich heftete, so durchsetzte sich anderseits die Diktion im Drama, in der Lyrik und selbst in der Prosa mit impressionistischen Atomen und entschulmeisterte, befreite, lockerte sich durch Aufnahme von Eindrucksmomenten zu einer immer größeren Beweglichkeit. Mehr noch: bis auf Plastik und Musik griffen Realismus und Impressionismus hinüber: stofflich schöpfte man, anstatt traditionelle Operntheme und Allegoristereien bis zum Überdruß zu wiederholen, von neuem aus dem Geiste der Menschheit, offenbart im Geiste der Zeit – das realistische Element. Und formal war eines Wagner Chromatik und Dissonierung und eines Rodin Pointillistik und Psychierung erst recht nichts als die Kraft des Eindrucks, übertragen auf den Ton und den Stein – ein impressionistisches Element.

Und immer weiter und weiter geht die Entwicklung:

immer näher und näher rücken wir dem Augenblick, wo wir auch das letzte Alte abgeſtreift haben, von deſſen Beimiſchung reſtlos noch kein Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts frei war, der über den bloßen Realismus und über den bloßen Impreſſionismus noch hinaus wollte — den einzigen Propheten Amerikas, Walt Whitman, und die ruſſiſchen Naturaliſten, Tolſtoi und Doſtojewski, ausgenommen, die bereits ganz und kampflos im Neuen und doch zugleich im Großen geſtanden haben. Aber näher und näher rücken wir jetzt dem Augenblick, in dem die Bewegung auch von der Allgemeinheit aus, von jedem einzelnen aus, der an ihr ſchaffenden Anteil nimmt, zu ihrem Ziele, zu ihrem Stile gelangt und das da heißt: daß die moderne Kunſt auf nichts anderem mehr ſteht als auf der modernen Kultur und die moderne Kultur nichts anders mehr iſt als die moderne Kunſt.

Hier liegt wenigſtens die einzige Äſthetik der Zukunft! Die marathoniſche Siegesbotſchaft, die über das große Schickſal der Antike entſchied, brachte einſt ein heldiſcher Läufer nach Athen. Heute würden wir modernen Menſchen dieſelbe Siegesbotſchaft durch das Telephon vermitteln. Der Unterſchied iſt ſo groß, wie zweitauſend Jahre nur Zeiten von Zeiten unterſcheiden können. Da wir aber wieder Siegesbotſchaften haben, wollen wir ſie auch künſtleriſch durch das Mittel ausdrücken, daß allein das unſere iſt — von uns ſelber gewonnen und nicht auf uns herabgeerbt. Gibſt du noch immer den Läufer? Oder gibſt du das Telephon? An dieſer Frage wollen wir keinen Künſtler vorbeilaſſen, der mit uns in unſere helldunkle Zukunft wandert. Man ſei unbeſorgt: auch das Telephon wird wieder ſeine Myſtik und ſeine Heroik haben — und wer weiß, vielleicht eine noch zweitauſendmal größere!

Probleme.

Der moderne Menſch gab viel auf, um mehr zu gewinnen. Aber wenn die moderne Menſchheit, während ſie ſich von der alten Ziviliſation löſte, zu einer neuen überging und dementſprechend auch ihre religiöſen und philoſophiſchen, ihre moraliſchen und künſtleriſchen Begriffe von Grund auf veränderte, als Geſchloſſenheit inſtinktiv ihr feſtes Tempo behielt und nicht aus dem Gleichgewicht der allgemeinen Entwicklung geriet, ſo war es doch nur zu natürlich, daß für den Einzelnen der Übergang, namentlich, ſobald er unmittelbar in ihn eingriff und er etwa, den Weg ſuchend, an ſeiner Spitze oder an ſeinen Rändern marſchierte, mit ſchweren Irrungen, Störungen, Schwankungen verbunden war. Daher kam es dann, daß der Typ des modernen Menſchen im neunzehnten Jahrhundert der eines ausgeſprochenen Übergangsmenſchen war: eines ſpezifiſch problematiſchen Menſchen. Nicht umſonſt war faſt die geſamte neuere Literatur eine Bekenntnisliteratur: eine Serie von Konfeſſionen, in denen ſich dann genau die Stadien abdrückten, die der moderne Problematiker im Verlauf ſeines Übergangsprozeſſes durchmachen mußte.

Es war ein ausgeſprochen pathologiſches Bild: denn das Typiſche des Typs band ſich durchaus nicht etwa nur an beſtimmte Erſcheinungen intellektueller Differenzierung, ſondern erſtreckte ſich weit über die Sphäre des Geiſtigen hinaus, in der

es ſich bloß am bewußteſten dokumentierte, und kehrte ſich im übrigen gerade im Bezirk des Körperlichen hervor, ließ den Menſchen in ſeinen rein vitalen Beziehungen zum Leben, ließ ihn überall da, wo unſere Natur ſich am einfachſten, ſtärkſten, ſinnlichſten zu äußern vermag, kompliziert und damit ſo recht eigentlich unnatürlich erſcheinen, geſchwächt und angekränkelt, wenn nicht ganz und gar verdorben in allen geſunden Lebensinſtinkten. Um das zu erkennen, braucht man ſogar noch nicht einmal an den Problematiker der Bekenntnisliteratur zu denken, wo er ſich mit allen möglichen Gloriolen umgeben konnte, und wären es Märtyrergloriolen, ſondern an den entſprechenden Menſchen in der Wirklichkeit, im täglichen Leben – den modernen Übergangsmenſchen als modernen Neuraſtheniker. Man kann ihn dann bei ſeiner ganz realen Exiſtenz als Lebeweſen greifen, um ſein Weſen in ſeiner vollen Phänomenologie zu erfaſſen, von ſeiner Hautlichkeit ſozuſagen kann man ausgehen, um zu ſeinem ſeeliſchen Kern zu gelangen: in ſeiner Phyſiologie ſteckte bereits ſeine Pſychologie, und das Ergebnis der einen beſtätigte genau das der anderen. Stets findet man, daß das Problematiſche ein Riß war, der zerſtörend gleichermaßen durch die Seele wie durch den Körper des Problematikers ging, und daß die Zentrale des Riſſes, die Stelle, wo der „Knacks“ ſaß, wo ſich das Anormale mit dem Normalen kreuzte, durchweg die gebrochene Lebenskraft war. Wenn der Problematiker nicht mehr fähig zu einem reinen Genuß ſchien, wenn er nicht mehr ganz und reſtlos froh werden konnte, nicht mehr unbefangen und weltvergeſſen ſelig, wenn etwas Feines und Zerfaſerndes, wenn die Nervoſität über ihn kam, die ihn, wie er glaubte, nun für immer von dem Glück trennte, ſo kann man ſicher ſein, daß all dieſe Erſcheinungen in Wechſelwirkung zu einer ausgeſprochen körperlichen Unfähigkeit zum Lebensgenuſſe ſtanden. Und ganz entſprechend war es mit der Schaffensfreude, dieſem natürlichen Korrelat des Lebensgenuſſes: auch da fehlte dem Problematiker, wenigſtens dem Schaffen als Leiſtung und Erfolg, der eigentlichen Arbeit, dem runden Können gegenüber, die perſönliche, die körperliche Kraft, die Ausdauer und der Wille zur Ausdauer. Dabei wollte er

schaffen – geradeso wie er genießen wollte! Er kannte sogar vieles, was ihn sehr wohl zum Leben reizen konnte und wonach er sich im Grunde sehnte – und die Schaffensaufgaben der Zeit spürte er sogar mit dem ganzen gesteigerten Witterungssinn des Kranken voraus. Aber er war nun einmal ein Kranker und Geschwächter, der über das Fragment nicht hinweg kam: nur als theoretischen Dionysier durfte er sich empfinden – dieser Unselig-Wissende, den in der Wiege seines wirklichen, zum Leben erwachten, zum Genusse gereiften, zum Schaffen gestrafften Seins Stiefmutter Skepsis schon schaukelnd bewegt und ihm vor die jungen Sinne die Gespenster böser Zustände gelegt, lähmender Ängste, angeborener Unfähigkeiten zum Dasein. Schaffen und Genießen kann nur der ganze Mensch, nicht aber ein zersplitterter, in dem Gefühl und Gehirn getrennt operieren, wie beim Problematiker, und dem die persönliche, organische Ganzheit durch die Risse beständig entschlüpft, in die sie zerbrochen ist. Die Totalität fehlte dem Problematiker eben: und so schob sich ihm zwischen alles seine Kritik, so ging er immer nur sondierend an die Möglichkeiten heran, die ihm das Leben vorsetzte, so machte er selbst aus der Liebe noch ein Studium und ließ es in der Kunst bei mehr oder weniger donquichottehaften Experimenten bewenden. Die Frische der Unmittelbarkeit war eben fort, die zum festen Zugreifen und vollen Erfassen gehörte.

Und doch – nur pathologisch darf man den Problematiker auch wiederum nicht nehmen. Der Neurologe, der sagt, das Schlimme an der Natur des Problematikers sei wirklich nur die Nervosität, die männliche Hysterie, der im Einzelnen noch weiter geht und etwa von Degeneration, von hereditärer Belastung spricht, der den Alkohol und die Überreizung des Sexus anführt – er hat von seinem klinischen Standpunkte aus selbstverständlich in der Motivierung vollständig recht. Aber gleichzeitig ist eine derartige Motivierung immer bloß für das einzelne Individuum zureichend, nicht für die Gesamtdisposition, die so auffallend durch das ganze neunzehnte Jahrhundert sich zog. Hier liegt der letzte Grund doch wieder tiefer, liegt im Geistigen, im Seelischen, in der Weltanschauung.

Einſt hatte der alte Herrgott dem irrenden Menſchen den Weg gewieſen und ihn perſönlich auf ſeine Gebote verpflichtet. Später, als er zu aufgeklärt dazu wurde, um an eine regierende Macht außer der Welt zu glauben, tat dasſelbe die Macht der Idee, des Ideals. Wohl waren ſie bequem geweſen, die dogmatiſchen Formeln, die vordem unſer vitales und intellektuelles, unſer moraliſches und äſthetiſches Leben geleitet, aber ihre Macht war abſolut, und ſchon mit dem Glauben an ſie wußte man, warum und wozu man auf der Welt war. Jetzt aber mit dem Entwicklungsgedanken, mit der Aufteilung des Kosmos in ein einziges großes Organ, mit der Auflöſung der Ethik in Egoismus geradeſogut wie Altruismus, wußte man das nicht mehr, wußte man nur, daß man da ſein „mußte“ und ſah über ſich kein führendes Geſtirn. Im Menſchen ſelbſt aber ſetzte ſich der Monismus in Fatalismus um, ſtrich aus ſeinem Vorſtellungskreiſe jeden Begriff von perſönlicher Freiheit und nahm ihm damit gleichzeitig jede Folgerungskraft, jede Beweglichkeit in die Zukunft und den weiten Spielraum des Werdens, den auch die Dinge, die kommen „müſſen“, immer noch haben, ſolange ſie noch nicht da ſind — geradeſo wie ſeinem Leben das „Παντα ρει“ der Dinge zu ihrem tatloſen „laisser aller“ wurde.

Es waren eben, ſo wie der Problematiker ſie aufnahm, relative Werte, die man für die alten abſoluten ausgeboten hatte: es waren, wie Nietzſches Moral der Amoral, paradoxe Erkenntniswerte, oder wie die Idee, die im Übermenſchen ſteckte, irreale Dichtungswerte — aber keine wirklichen Lebenswerte, mit denen der Menſch vor dem Leben und das Leben vor dem Menſchen beſtand. Doch der Problematiker nahm ſie alle als Erſatz an. Namentlich imponierte es ihm in ſeiner eigenen Schwäche und beſtändig ſchwankenden Haltung, daß der Menſch durch die Amoral ſo ſtolz auf ſich ſelbſt geſtellt war: ihm, gerade ihm imponierte das, der zwar die Totalität der Welt begriffen, aber darüber die der Perſon verloren, der nicht mehr das Vermögen einer einheitlichen Daſeinsführung beſaß, ihm, der nicht mehr zu genießen und zu ſchaffen verſtand! Es iſt bekannt, wie er Nietzſche geradezu als „ſeinen“ Philoſophen begrüßte und

ſich nun als Individualiſten und Egoiſten gerierte, während ſein wirkliches Weſen perſönliche Ohnmacht hieß, und er eben nur ein ebenſo übertriebenes wie grundloſes Ich-Bewußtſein künſtlich darüberzog. Ja, Nietzſche ſelbſt ſteckte in demſelben Dilemma: und wenn er aus der Dilemmen-Not eine Konflikts-Tugend machte und dem gebundenen noch ein geſteigertes Ich, ein Über-Ich gegenüberſtellte, nach dem geſtrebt werden müſſe, dann hatte er die perſönliche Berechtigung dazu, weil er ſeinen Über-Ich-Menſchen ſo prophetengroß erſchaute. Aber an ſich ging ein ſolcher Ausweg nur einmal und auch nur für den einzigen Nietzſche an, während er für die Menſchheit, die doch als Summe bereits nichts anderes iſt als die Summe all der Entwicklungsmöglichkeiten, die das menſchliche Ich überhaupt hat, unmöglich eine poſitive Weltanſchauung abgeben konnte: die Menſchheit wäre ja gehalten geweſen, ſtatt etwas *für ſich* zu erſtreben, wie das jede Weltanſchauung, die poſitiv war, weil ſie mit der Wirklichkeit rechnete, noch immer gefordert, *nach ſich ſelber* zu ſtreben.

Für den Problematiker war ſie es, und der Umſchlag aus einer Verfaſſung, die immer nur ins Fruchtloſe münden konnte, folgte denn auch bald. Entweder kehrte ſich der Größenwahn in das Gefühl um, nicht nur ein Einzelner, ſondern ein Vereinzelter, ein Ausgeſtoßener und Verfluchter der nach wie vor ihren ewigen Gang gehenden Menſchheit zu ſein, ſo daß denn aus dem überhitzten Optimismus, zu dem jede Berechtigung gefehlt, jählings verzweifelter Peſſimismus ward. Oder aber es wurde Indifferentismus aus ihm, die Überſpannung der Nerven ließ plötzlich nach, verſchlaffte, und der Problematiker wandelte ſich zum Blaſé, zum Egoiſten in Impotenz, zum Individualiſten ohne Aktivität, kurz, zu einem vollendeten menſchlichen Nonſens. Künſtleriſch jedoch entwickelte man ſich wohl zu allerlei indiſchen Neigungen hin, zu Buddhismus, Äſthetizismus, Neukatholizismus und verkündete mit prieſterlicher Feierlichkeit das narkotiſche Heil. Von all dieſen Seiten aber, in der ſelben Zeit, die das Leben in einer ungeheuren Lebensſteigerung ſah, mußte man ſolche Verneinungen hören wie dieſe: daß das Leben gar nicht

Leben ſei, ſondern werdender Tod, daß es keinen Zweck habe, mitzuringen, da die Entſcheidung ja doch ſchon voraus beſtimmt und bereits in den Dingen ſelber enthalten ſei, keinen Zweck zu ſchaffen, da das Schaffen nur in Wiedervernichtung ſich kehre, und keinen Zweck zu genießen, da der Genuß ja mit ſich ſelber ſchon endige. Es war ein Schauſpiel, das gegen den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts immer phantaſtiſcher wurde, in jenen Tagen, in denen man nur noch von Dekadenz redete und von fin de siècle — worunter man beinahe ſchon das Ende der Welt verſtand — und in denen man auf jeden Fall den denkbarſten Bankrott moderner Anſchauungsweiſen vor dem modernen Leben vor uns aufführte.

Energien.

Es war nicht der Bankrott des modernen Lebens. Aus ihm hob ſich, indes der Typ des Problematikers den modernen Menſchen doch immer nur in einer Übergangsſpielart repräſentierte, ſein gerader Gegentyp und der eigentliche Prototyp der modernen Menſchheit, durch den die Zeit das Rückgrat und die Gehkraft, den Elan und das Tempo bekam, um all die Windungen und Überwindungen, all die Irrtümer und Fehlgriffe, durch die ſie zunächſt einmal hindurch mußte, ſchließlich doch noch hinter ſich zu bringen — der Energetiker.

Das war der ſtehende Menſch, nicht der ſchwankende, der ſchreitende, nicht der taumelnde, der Menſch, deſſen Blick klar und ſicher nach vorwärts gerichtet war, der das Zentrum ſeines Seins in ſeinem Erreichen fand und aus deſſen Händen Taten, immer nur Taten wuchſen. Das war der Menſch, der mit ſeinem Willen ſchon das ganze neunzehnte Jahrhundert geſchaffen, dem wir alles verdankten, was in ihm an wirklich poſitiver Arbeit geleiſtet wurde, in politiſcher und ökonomiſcher, techniſcher und induſtrieller, aber auch ſchon in äſthetiſcher und allgemein kultureller Beziehung. Das war der Menſch, zu deſſen Geſchlechte die großen Erfinder, Soziologen und Staatsmänner, aber auch ſchon die großen Künſtler, Bismarck, aber auch Böcklin gehört hatten: den am Eingang des Jahrhunderts Beethoven wie in Gewitter geſetzt, und den an ſeinem Ausgang Walt

Whitman mächtig gesungen, den Meunier ehern gegossen und den wir uns nur von Repin jubelnd gemalt denken können.

Doch alle diese Männer hatten mehr vital aus dem Unbewußten, aus der stummen Not der Zeit heraus geschaffen — kraftvolle Naturen, die der Geist der Erde trieb, die nicht lange nach rechts und nach links blickten, die nicht im Unschlüssigen und Nachdenklichen sich unklar versäumten, sondern geradeaus auf das Schlüssige und Bestimmte schritten und so ihre Werke wie ungeheure Notwendigkeiten mächtig ins Leben türmten. Wo dagegen die neuen Anschauungsweisen, also teilweise die von ihnen geschaffenen, bis zum Bewußtsein vordrangen, da hatte der Problematiker eingesetzt, dem die modernen Probleme eben Probleme blieben, dem es nicht gelingen wollte, sie in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, der eigenen wie der allgemeinen, zu bringen, sie unmittelbar anzuwenden auf Leben und Sein. Wohl wurden auch diese ungelösten Probleme manchmal von titanischen Menschen aufgeworfen, aus der Tiefe herausgegraben und wie Blöcke aus bis dahin Verborgenem hervorgeschleppt, so daß dann der Typ des neurastheniſchen Problematikers beinahe schon in den eines prometheischen überging: Nietzsche war die höchste Synthese einer derartigen Zwischenstellung. Aber für die Wirklichkeit vermochte auch er das gewonnene Material nicht zu verwerten, geradesowenig, wie es von Nachnietzscheanern verwertbar war: daher stofflich das Fragmentarische und zugleich Überkonsequente, und formal das Aphoristische seines Lebenswerkes, daher die Befangenheit in allen dreien, die Möglichkeit, nur Nietzsche zum soundsovielsten Male in seinem eigenen Tone wiederholen zu können, bei jedem, der in seiner Linie weiterzukommen suchte. Denn was ist der Übermensch vor der Wirklichkeit? Ein anderer Ausdruck des „Selbst ist der Mann“ — weiter nichts und für den wahren Energetiker nur eine Selbstverständlichkeit, die Voraussetzung, unter der er sich mit dem Leben kreuzt und aus dieser Kreuzung zu einem persönlichen, wenn man durchaus will, zu einem individuellen Lebenswerke kommt. Die wahren Problematiker allerdings, alle diejenigen, welche sich als die Herren des modernen Lebens aufspielten,

während sie doch nur seine traurigen Gekreuzigten waren, alle jene Pseudoheroen nervöser Intelligenz und hysterischer Sensibilität, alle jene irrenden Ritter der modernen Großstadtkultur, die so trostlos und erbarmungswürdig, unter teils sentimentalen, teils brutalen Anwandlungen, ihre Kämpfe vor und gegen sich aufführten — sie alle blieben noch weit hinter Nietzsche zurück, blieben, wie man gesehen, entweder in der bloßen Disposition zu Problemlösungen stecken oder suchten schließlich eine klägliche Ausflucht in allen möglichen reaktionären Refugien. Nur daß mit ihnen das menschliche Bewußtsein tatsächlich in sein allerletztes und denkbar vorgeschrittenes Stadium getreten, somit die Menschheit also, solange aus ihr heraus dieses Stadium nicht überwunden wurde, von der Seite ihrer rein geistigen Entwicklung her an eine Problematik gebunden war! Freilich war diese bewußte Problematik eine notwendige Problematik, eine, die der bewußten Energetik voraufgehen mußte, wie eben die Krankheit der Gesundung, das Suchen dem Finden, das Experiment dem Resultate voraufgeht.

Die Welt ist Nichts . . das Ich ist alles . . Ich bin die Welt . . die Welt ist alles: in diesem Kreise drehten die neuen Anschauungsweisen schließlich die Menschheit, und das Leben in ihn einzuführen schien unmöglich — er mußte gewaltsam geöffnet werden. In einen Knäuel von Abstraktionen hatten sich die Begriffe verwickelt, je mehr man ihn zu lockern suchte, desto wüster verwirrte er sich bloß — es blieb nichts anders übrig als ihn rücksichtslos zu durchhauen. Zu einseitig monistischen und egoistischen Theorien hatte sich der Entwicklungsgedanke abgewandelt, so, daß er selber beinahe schon wieder aus dem Weltbild verschwunden war — es galt, ihm durch eine Berufung auf die Praxis wieder zu seinem Recht zu verhelfen und alle noch so analytisch verfeinten Spintisiereereien aus dem Gehirn der Menschheit wieder fortzublasen.

Es war nur möglich, wenn man den problematischen Splitterwahrheiten die synthetische Grundwahrheit gegenüberstellte, daß das Leben selbst nie problematisch ist, daß es seinen Gang geht, ohne sich um die religiösen, philosophischen, moralischen und

ſogar äſthetiſchen Tendenzen, ſobald ſie Selbſtzweck geworden, im geringſten zu kümmern, daß es verkörperter Entwicklungsgedanke iſt, in allen ſeinen Evolutionen niemandem anderen gehorſam, als ſeiner eingeborenen Energetik, wie ſie in einem, in vielen, während großer Kulturen in allen Menſchen zum Durchbruch gelangt.

Ich bin nicht frei, ich bin beſtimmt, ſagte der Problematiker, und mit mir iſt mein ganzes Schaffen nicht frei, ſondern beſtimmt: ſo kann ich nicht aus mir heraus. Und dieſe Einſicht hatte ihn dann natürlich gelähmt, war ihm in ſeinen Indifferentismus umgeſchlagen, mit dem er alles verſtand und deshalb auch alles verzieh, und mit dem er nur das eine nicht verſtand: warum ihm ſo jeder Mut abhanden gekommen, ſelbſt und von ſich aus die Barre des Gewöhnlichen, Durchſchnittlichen, Selbſtverſtändlichen zu durchbrechen und wieder das Ungewöhnliche zu wagen!?

Dagegen ſetzte das Leben: Die Annahme der perſönlichen Unfreiheit iſt nichts als ein fixierendes Gefühl, eine fixe Idee der Sinne ſozuſagen, die ſich in den Menſchen von heute feſtgeſetzt hat. Wir empfinden uns ſofort als frei, wenn wir wiſſen, *wozu* wir frei ſein ſollen, zu welchen Zielen wir unſere Kräfte, die nun einmal in uns gelegt ſind, und jedenfalls nicht, um zu verroſten, zu gebrauchen haben. In der *Tat* hat ſich noch kein Menſch als unfrei empfunden und an ein über ihn Verhangenes gebunden gefühlt: die Tat löſt die Glieder, läßt nicht nach rückwärts, nur nach vorwärts ſchauen und macht den Menſchen ſelbſt zu einem ins Leben wirkenden Verhängnis, einem Perſon gewordenen Schickſal, das ſelbſtherrlich über die Dinge fährt.

Für den antiken Menſchen, ſagte der Problematiker, war das Schickſal eine Kraft, in deren Wettern der Menſch ſich reinigte, für mich modernen Menſchen aber iſt es eine Kauſalität und ich bin nichts als ihre Projizierung.

Das Leben ſetzte dagegen: Der Grund einer Erſcheinung reicht nicht bloß bis an ſie heran, ſondern auch in ſie hinein und dann noch über ſie hinaus, bis dahin, wo der Grund Wirkung und die Wirkung wieder ein neuer Grund wird. Entſcheidend

ist einzig, ob der Mensch den Grund in seiner Gewalt, oder ob der Grund ihn in der Gewalt hat: durch den Menschen hindurch geht er immer. Doch sicher ist die Menschheit das, was sie ist, nur durch Menschen geworden, die ein verkörpertes und selbsttätiges Stück Fatum waren, ein bewußtes Stück Weltfreiheit und nicht bloß der Spielball einer Weltlaune: und das, was die Menschheit sein wird, kann sie nur wieder durch solche Menschen werden.

Aber jede zukünftige Motivierung, sagte der Problematiker, ist doch eine idealistische Motivierung: und von idealistischen Motivierungen wissen wir doch ein für allemal, daß sie nichts als Moral-Rudimente sind.

Das Leben setzte dagegen: Sie sind es, sobald sie auch wirklich schon motiviert, sobald sie ihre Umsetzung in Menschheitswerte, in eine Zivilisation, eine Kultur gefunden haben. Sie sind es nicht, solange sie noch in der Motivierung stehen, solange sie, sowie jeder Grund nicht um des Grundes, sondern um der Folge willen da ist, um die Verwirklichung alles dessen ringen, was ursächlich in ihnen gebunden ist. In einer absteigenden, ausgegebenen, entarteten Zeit ist deshalb die idealistische Motivierung allerdings nur eine Phrase, die sie bloß noch äußerlich berührt. In einer aufsteigenden, heraufschöpfenden, sich sammelnden Zeit ist sie dagegen das Element, das sie innerlich bewegt — eine spirituelle Materie, außer dem Ich und doch in der Welt und ein Faktum so gut wie jedes andere auf Erden.

Damit schloß sich die moderne Weltanschauung, statt in Normen zu verlaufen, die gerade zu einem normalen Leben der Indifferenz gereicht hätten, wieder zu der Möglichkeit, Dogmen zu bekommen, die uns allein, durch die Macht dessen, was sie fordern, zu einem machtvollen Leben hinaufführen können, zu einer Kultur, gerade so groß, wie wir die Ziele ihr stecken. Ohne Dogmen ist das Leben auf die Dauer noch nie ausgekommen und wird es auch nie auskommen. Das Leben verlangt, daß die Dinge nicht auf sich selber bezogen werden, sondern auf andere Dinge: hier liegt seine Fruchtbarkeit, Entwicklung und ewige Zukunft. Und nur Dogmen geben uns die Kraft, die

Tragweiten des Werdens ſelbſt zu beſtimmen. Reaktionäre Dogmen werden es ſchon nicht ſein: davor ſchützen uns unſere biologiſchen Erkenntniſſe endgültig – aber Dogmen der Seele, des Willens, der Tat. Maße tun der Menſchheit not, Maße, mit denen ſie dem Schickſal die Geſetze abmeſſen und ſich ſelbſt unterwürfig machen kann. Formeln tun der Menſchheit not, Formeln vom Sinn, den die Menſchheit auf der Erde hat, Formeln, die gar nicht alles verzeihen, ſondern ſogar ſehr verurteilen, die alles verdammen, was uns aufhält auf unſerem großen Gange über die Erde.

Wer weiß . . vielleicht brauchen dieſe Dogmen ſogar nie auf Geſetzestafeln niedergeſchrieben zu werden! Wenn ſie nur in die Menſchheit übergehen, ſie durchdringen, ſie beleben! Wenn ſie ſich nur in den Werken der Zeit offenbaren, als verkörperter Geiſt des in ihr raſtlos wachſenden Dranges, wie er immer wieder die Kruſte der Erde durchſtößt und ſie mit neuen Gebilden überſät!

In dieſem Sinne iſt ſchließlich unſere ganze werdende Kultur ſelber, an der Hunderte und Tauſende von Menſchenhänden arbeiten, in die alle ein Strom von der Weltenergie übergefloſſen, nichts weiter als ein einziges großes Dogma.

Oder was iſt unſere Ziviliſation anders, ſeitdem ſie aus der Vorbereitung hervorgetreten iſt, als ein Befehl, an die Menſchheit ergangen: von nun ab nur unter ganz beſtimmten und neuen Bedingungen zu leben?!

Oder was iſt unſere Kunſt anders, ſoweit ſie ſich dieſer Ziviliſation ſchon entrungen, als ein Geſetz, an die Menſchheit erlaſſen: von nun ab nur in ganz beſtimmten und neuen Formen zu ſchaffen?!

Nationalismus, Sozialismus, Imperialismus.

Aber an der Überwindung des problematiſchen Geiſtes durch einen energetiſchen, am Siege der wachſenden Zukunft über die weichende Vergangenheit durch eine mächtige Gegenwart, in der die Zeit zur Epoche ſich ausrollt: kurz, an der inneren Befeſtigung der Menſchheit durch eine neue Weltanſchauung und deren äußeren Ausformung zu einer neuen Kultur, ſind die verſchiedenen Völker in einem ganz verſchiedenen Maße beteiligt — geradeſo, wie ſie in den Zeiten, die uns vorbereitet haben, in einem ganz verſchiedenen Maße dazu beitrugen, daß überhaupt moderne Probleme ſich aufwerfen und aus dieſen wieder moderne Energien ſich hochrecken konnten. Auf manchen Gebieten liegt dieſe Vorarbeit, oder doch der erſte Anſtoß zu ihr, um Jahrhunderte zurück und läßt ſich verfolgen, nach dem Geſetz der ſich erhaltenden Kraft, bis in jene Tage, da die heutigen Völker einſt als urmenſchlich unbändige, aber auch noch ſtaatlich ungebundene Maſſen in die Geſchichte der Menſchheit zum erſtenmal eintraten: es ſind die rein vitalen Gebiete der unverminderten Raſſigkeit, der Fähigkeit, nach wie vor natürlich zu empfinden und inſtinktiv ſtets das Richtige, Menſchliche, Ewige zu treffen, des Willens, nach wie vor durchzuführen, was man ſich vornimmt und ſtets aufs Große, nie aufs Kleine zu gehen. Auf anderen Gebieten dagegen wurzelt die bereits geleiſtete Vorarbeit

in Epochen, die uns näher liegen, unmittelbarer zu uns hingeführt haben und darum auch leichter abgrenzbar scheinen: es sind diejenigen Gebiete, wie Renaissance, Reformation und Revolution, auf denen die verschiedenen Völker bei der allgemeinen Aufteilung des Altertums, der Erneuerung und Verpersönlichung des Christentums, der Entfesselung und Umbildung des Staatslebens ganz verschiedene Aufgaben gehabt haben und daher auch jetzt unter ganz verschiedenen Voraussetzungen und mit ganz verschiedenen Anforderungen an sich selbst an ihre neuen Aufgaben herangehen. Ein Volk etwa, das die Renaissance miterlebte, wird notwendig eine ganz andere Stellung in künstlerischen Dingen haben, wie eines, das sich gestern noch halb barbarisch zu ihnen verhielt — nicht zum Vorteil des ersteren Volkes vielleicht, oder doch nur in dem Grade, in dem es sich von der Renaissance als einer ausgewirkten, keiner mehr weiterwirkenden Kraft nur begeistern, nicht beeinflussen läßt, aber immerhin, artlich, wenn auch nicht wertlich, ist seine Stellung von vornherein eine andere. Ebenso wird ein Volk, das, wie das deutsche, den Hauptstoß der Reformation geführt, einen ganz anderen moralischen Gehalt hinter sich und eine tiefere, erworbenere, kämpferischere Auffassung von Gewissensfreiheit in sich verspüren, als eines, das sich seinerzeit gegen die Reformation feindlich und vielleicht heute noch gleichgültig verhält — so daß denn unter einem protestantischen und einem katholischen Volke das erstere das bedingungslos wertvollere, geistigere, innerlich lebendigere ist. Und wiederum ebenso wird ein Volk, das, wie das französische, für ganz Europa mit der Leistung der Revolution die der allgemeinen politischen Befreiung auf sich nahm, unter deren Nachwirkungen, dynamisch sprengend wie sie war, ganz anders zu leiden haben, als ein Volk, in dem sich derselbe Prozeß nach Frankreichs Beispiel mehr organisch entwickelnd vollzog — geradeso wie in anderer Beziehung England heute noch unter dem Puritanismus und Rußland unter Byzanz zu leiden hat.

Und diese Unterschiede zwischen den Völkern, wie sie sich in ihrem Verkehr untereinander sogar rein praktisch immer mehr ausweisen, werden jetzt den Völkern auch immer mehr bewußt.

Nicht grundlos leben wir in einer Zeit, in der die Völker als Faktoren zwar immer mehr international ineinander übergreifen, als Elemente sich aber immer mehr national gegeneinander abschließen. Gewiß wird der Stil unserer Kultur in seinen großen Zügen und als Flächenbedeckung am Ende von allen zivilisierten Individuen und damit auch Staaten gelten, wird der moderne Mensch der Mensch der Erde überhaupt sein — so ungefähr wie einst ein antiker Mensch nicht nur der Athener, sondern auch der Spartaner und Korinther, selbst der Böotier, Mazedonier und Kleinasiat, später der Römer und selbst der Jude war. Doch zur Schaffung dieses Stils und zur Prägung des ihn repräsentierenden Grundtyps werden die einzelnen Völker in einem ganz verschiedenen Umfange beitragen: ganz verschiedene Werte haben sie zu geben und der Grund dieser Verschiedenheit liegt nirgendwo anders als in den nationalen Unterschieden, wie sie sich von der Verschiedenheit der nationalen Vergangenheit herleiten, bei der Rasse schon anfänglich einsetzten und nun schließlich in dem Zustande von Artung oder Entartung auslaufen, den das betreffende Volk heute, in diesem Augenblicke einer entscheidenden Wende der Menschheitsentwicklung, erreicht hat. Da werden die einen diesem Stile mehr die materiellen, die anderen mehr die spirituellen Linien zuführen: die einen werden ihm den zivilisatorischen Boden bereiten, die anderen das kulturelle Gewölbe darüber schließen. Andere werden den Stil überhaupt nicht von sich aus beeinflussen, sondern ihn nur aufnehmen, indem sie sich ihm rein kopistisch, und auch das nur mühsam und langwierig, anpassen: das sind dann die alten Völker, die ihre Zivilisation oder Kultur schon einmal gehabt und in der Verharrung beim Alten den Schwung nun verloren, um noch einmal in einer neuen Epoche die Führung mit zu übernehmen. Manche von diesen alten Völkern werden vielleicht auch ganz verschwinden, sterben an Entkräftung, an Entvölkerung, aufgesogen und weggeschwemmt von den Fluten an Kraft und Fruchtbarkeit anderer. Zum eigentlichen Durchbruch werden dem Stil auf jeden Fall nur diejenigen Völker verhelfen können, die heute raumbegehrend im Vordergrunde, nicht aber zurückgedrängt im

Hintergrunde oder zu Seiten der allgemeinen Ausbreitung stehen: und das sind die jungen Völker, die, auch wenn sie vielleicht schon lange auf der Wanderung sich befinden, doch noch frisch und kräftig in der Gegenwart angelangt sind, um nun endlich den Mittelpunkt ihres Daseins zu finden und ihren Platz unter der Sonne zu nehmen.

Über all das sollte gerade der Internationalismus nicht täuschen, denn er selbst ist doch nur die moderne, durch die besondere Art unserer Raum und Zeit überwindenden Zivilisation bedingte Kehrseite des Nationalismus. International sein heißt heute, sich national unter den Nationen behaupten, und damit ist der Internationalismus wohl alles andere, nur nicht unnational oder gar antinational. Unnational und antinational ist im Internationalismus lediglich das soziologische Moment, wie es sich, um die Extreme zu nehmen, im Kommunismus geradesogut äußert, wie im Kapitalismus. Proletariertum und Hochfinanz: das sind allerdings zwei Äußerungen der Zeit, in denen die Grenzen der Völker tatsächlich aufgehoben zu sein scheinen — aber auch eben nur scheinen.

Dem Sozialismus, wenn er zu einer Regelung der menschlichen Verhältnisse durch eine Regelung der wirtschaftlichen vorzudringen sucht, dabei aber von der Annahme einer Gleichheit der persönlichen Verhältnisse ausgeht, ist zur Genüge entgegnet worden, wie seine Basis eine Hypothese und das ganze utopische Gerüst von abstrakten nicht von konkreten Stützen getragen ist, so daß es zusammenbrechen muß, sobald man nur versuchen wollte, statt ihrer Imaginationen Realitäten einzufügen: solche der Natur, in der nur Geburt und Tod Erscheinungen der Gleichheit sind, das Leben aber beständig in Ungleichheiten balanzierend evolutioniert, solange es noch Leben ist. Der letzte Mensch — das würde dereinst vielleicht der einzige Sozialist der Wirklichkeit sein, den es je geben gekonnt! Bis dahin aber will die soziale Frage aus der angewandten Empirie organisch, aber nicht aus der unanwendbaren Theorie heraus experimentell beantwortet werden. Und gerade hier kann nur diejenige Macht eingreifen, die der Sozialismus, wenigstens wenn er konsequent ist, am heftigsten leugnet: die

Macht der Nation – derart, daß die ſoziale Frage dadurch für ein Volk beantwortet wird, daß ſeine nationale Frage ihre Beantwortung findet. Ein Volk, das ſeine Beſtimmung in der Wirklichkeit erreicht, gleichgültig ob in einer Ziviliſation oder aus ihr heraus auch in einer weiten Kultur, bringt damit ganz von ſelbſt zu einer günſtigen wirtſchaftlichen Ordnung gerade derjenigen Kräfte vor, denen es ſeine Steigerungen verdankt: der Arbeiter. In einem Lande, das tagtäglich mehr und mehr erreicht was es will, in einem Volke, mit dem es vorwärts geht, in einer Zeit, die aufſteigt, iſt deshalb auch ein Sozialismus einfach undenkbar: an ſeine Stelle tritt die nationale Kameradſchaft. So iſt der amerikaniſche Arbeiter kein Sozialiſt, weil er damit aufhören würde, Amerikaner zu ſein: Amerikaner aber will er unter allen Umſtänden bleiben, weil er fühlt, daß es für den Menſchen keine menſchenwürdigere Stellung geben kann, als die, ein freies, ſtolzes, über ſich ſelbſt beſtimmendes Glied einer Nation zu ſein, die eine ſo große, machtvolle, bewunderte Entwicklung genommen, wie die amerikaniſche. Die Bedeutung des Sozialismus liegt vielmehr auf einem ganz anderen Gebiete, als auf wirtſchaftlichem: auf rein politiſchem. Er hat, gleich jeder ſchwarmgeiſtigen Bewegung, die an ihren eigentlichen Zielen vorbeiſchießt, aber in ihren Rück- und Seitenwirkungen mit dem Tumult auch Leben erweckt, in allen Ländern, wo der Staat es dem Individuum verwehren wollte, als ſein Glied ſo „frei, ſtolz und über ſich ſelbſt beſtimmend“ zu ſein, wie in Amerika, eine prachtvolle Oppoſition bedeutet, hat Regierung und Bureaukratie gezwungen, ſich ihre Bornierungen durch altmodiſche Vorurteile und Grundſätze abzugewöhnen, hat zur Intellektualiſierung der Maſſe ungeheuer beigetragen und dadurch, und vieles andere noch, indirekt gerade wieder der Entwicklung der Nation gedient. Nun aber, in allen Ländern wenigſtens, wo die Nation inzwiſchen ſelbſt und gerade auch als Staat zu einer Aktion übergegangen iſt, die das wahre Weſen der Zeit hinter ſich fühlt und mit ihm rechnet, ſollte es für den Sozialismus auch gelten, mitzuarbeiten am nationalen Leben, nicht geradeſo borniert zu ſein in den Ideen von geſtern, wie ſeine fürſtlichen und beamtlichen Gegner es vordem waren, und

endlich zu erkennen, daß der Weg der Menschheit nach Vorne und ins Unbekannte, nicht aber im Kreise und auf einen Weideplatz geht. Seine Kraft zur Opposition braucht der Sozialismus deshalb nicht aufzugeben, im Gegenteil, bei der beständigen Neigung aller Machthaberschaft, Aktion und Reaktion zu verwechseln, soll er, wenn es wieder einmal not tut, allzeit bereit sein, sie schwer in die Wagschale zu werfen. Aber grundsätzlich Opposition zu machen, alles zu verneinen und nichts zu bejahen, hat doch nur einen Zweck in einem Staatswesen, das bis zum Grunde verrottet ist und deshalb auch von Grund auf erneut werden muß: hier marschieren Sozialisten und Revolutionäre dann stets, und gerade geistig, in der vordersten Reihe der Entwicklung, während sie in allen anderen Staatswesen, die von sich selbst aus sich modern auszubauen begonnen haben, heute bereits geistig vom Staate längst überholt sind, noch in Gehirnen denken, die ohne die Gehirnwindungen des letzten Menschenalters scheinen und daher zu veraltet und rückständig sind, als daß man praktisch überhaupt irgendwie mit ihnen rechnen könnte.

Das indirekte Verdienst des Sozialismus kann der Kapitalismus, beziehungsweise eine der Parteien, die ihm politisch entsprachen, kaum für sich beanspruchen. Er hat ja auch Opposition gemacht, wenn die Freiheit in Gefahr war: aber durch seine Opposition ging doch nicht jener frische, modern-zivilisatorische Zug, den der Sozialismus als Arbeiterpartei aus seiner engen Berührung mit dem täglichen Leben heraus hatte. Ganz abgesehen von seiner egoistischen Befangenheit steckte dazu im Kapitalisten, als Freihändlertyp, denn doch zu viel vom Bourgeois — und auch als Schutzzöllnertyp hat er zum mindesten das Parvenuhafte noch immer nicht abgestreift. Aber dafür hat der Kapitalismus ein anderes, direkteres Verdienst: er hat ausgezeichnet organisiert, und die ganze Funktion des Erdbildes, wie wir es heute zivilisatorisch um uns sehen, verdanken wir niemand mehr, als ihm. Als echt menschliche Gegensätze wollten und wollen beide, Sozialismus und Kapitalismus, eigentlich ganz dasselbe, wenigstens, wenn man den Kapitalismus denn doch nicht so brutal materialistisch auffaßt, wie das gewöhnlich

geschieht: die Schichtung der Gesellschaft. Nur daß der Sozialismus dies Ziel zu erreichen sucht durch eine vollständige Um- und Neuschichtung, der Kapitalismus dagegen sozusagen durch eine Auseinanderschichtung, eben durch Organisation, indem er nicht von der Annahme einer Gleichheit der Menschen untereinander ausgeht, sondern von der ihrer grundsätzlichen wertlichen Verschiedenheit und ihm nun, unter Höherbewertung alles geistigen Schaffens über alles körperliche, ein ideal-genaues Verhältnis von Arbeit und Erfolg, Leistung und Lohn vorschwebt; kurz, daß der Sozialismus an das Wohl der Masse als solcher denkt, der Kapitalismus dagegen an das eines jeden sich heraufarbeitenden Einzelnen — und damit im letzten Sinne freilich auch wieder der Masse. Auf jeden Fall aber, worauf es hier ankommt, würde nach dem Kapitalismus, ganz wie nach dem Sozialismus, die Gruppierung der Menschheit in Zukunft nicht mehr nach Völkern geschehen, sondern, wenn der Staat konsequent zur Maschine entwickelt werden könnte, nach Arbeitskräften, beziehungsweise nach Geldwerten oder doch überhaupt Lohnwerten, also auch geistigen: ein derartiger Internationalismus wäre dann wenigstens der Sinn unserer Eisenbahnen und Kabel und Zeitungen. Nur daß auch hier die Annahme einer Maschinierung der Menschheit, und wär's der individuellsten, wieder alles verdirbt, die Praxis die Theorie völlig auf den Kopf stellt! Schon haben wir es erlebt, daß der Kapitalismus auslief in einen Staatsmonopolismus, der, ganz wie der Staatssozialismus es einmal werden wird, ein sogar eminent nationales Machtmittel ist: in den modernen Imperialismus. Mit ihm, wie er alle sozialen und individuellen Kräfte der Zeit in sich auffaugt, ist dann der Internationalismus auf der ganzen Linie gezwungen, sich wieder national um- und einzuschmelzen, wenn er nicht neben der allgemeinen Völkerentwicklung hergehen, sondern sich im gleichen Schritt mit ihr weiterbilden will — weder der Utopie irgendeines vagen Zukunftsstaates, noch der Korruption einer allgemeinen Trustwirtschaft zu, sondern in und mit der Wirklichkeit. Als Imperialismus hat dieser Internationalismus aber auch nicht das geringste mehr mit jenen

national-gleichgültigen, jedoch menschlich geradeso toleranten, wie charakterlosen Kosmopolitereien einer vergangenen Epoche, in der das Individuum aus einer Auffassung heraus, die kaufmännisch, aber nicht erobernd war, sich bloß als ein überall gleichberechtigter Bürger empfand. Als Imperialismus, wie er sich heute bereits ausgebildet hat, ist er sogar so intolerant, aber dafür so charaktervoll wie nur möglich: und das gerade im Nationalen! Nicht mehr national aufzulösen sucht er die Menschheit, sondern im Gegenteil, sie national zu durchsetzen, jeden einzelnen Menschen als Repräsentanten seiner Nation durchzusetzen, ihn in die allgemeine Bewegung der Menschheit als den erklärt nationalen Träger moderner Probleme, gleichgültig, ob materieller oder ideeller, einzuschalten und seinen Gegner als national geradezu unfähig, überhaupt Zivilisations- und Kulturträger zu sein, als national grundsätzlich minderwertig, aus der Konkurrenz der Dinge und der Geister wieder auszuschalten. In eine Weltpolitik, gleichgültig, wie gesagt, ob als Handels-, Staats- oder auch Kunst- und Weltanschauungspolitik, ist dieser Imperialismus ausgelaufen, die überall, im Innern und im Äußeren, im Bezirke der Erde und in der Sphäre des Geistes, den Reichtum der Schöpfung verteilen will nicht mehr schwächlich philanthropisch, sondern nach dem Maße der Nationen, nicht nur ewig zum Besten der Menschen, sondern vor allem zur Größe der Menschheit, wie sie sich ausweist in Völkern und deren Menschen und Helden. Die größte Berechtigung aber wird zu einem derartigen Anspruch auf Vorherrschaft dasjenige Volk haben, und mit ihm im Kampf ums Dasein der Nationen denn auch recht behalten, das am innerlich reichsten, stärksten, gefestigtesten und von seiner tiefsten Vergangenheit auch zu seiner weitesten Zukunft bestimmt ist. Was dieser Imperialismus, Darwin mit Nietzsche verbindend und über Marx einfach hinwegschreitend, somit vorbereitet für die kommenden Jahrhunderte, das ist die große Gerechtigkeit im Völkerleben, die die Werte sichtbar ins Gleichgewicht setzt, das innere Schicksal zu einem äußeren verwandelt und das Dasein zu einer neuen Plastik des Erdbildes heraustreibt.

So ist, wenn irgendeine Prädestination mit der Macht eines eingeborenen Dogmas in das Leben der Menschheit von heute entscheidend und unmittelbar eingreift, das Nationale dogmatisch. Unnational ist noch nicht einmal eine große Zivilisation, geschweige denn eine große Kultur gewesen: so wird auch die unsere wieder national sein! Religion, Philosophie, Moral, das Leben als ein Rhythmus und die Kunst als sein Metrum, sie alle sind schließlich sphärische Synthesen, in denen sich ein Volk zu seinem höchsten geistigen Ausdruck verbindet, aber gefunden können sie nur werden, wenn es sich vorher in einer vitalen Synthese blutverbunden gefühlt und zusammengeschmiedet und sich einen Rückhalt in sich selbst und seinem nationalen Willen geschaffen hat: so werden auch wir wieder nur aus nationalen Voraussetzungen die Kraft ziehen, die dazu gehört, um die Zeit in ihrem Stile daseinbändigend zusammenzuschließen. Die ganze Entwicklung der Erde, diese urher sich hinziehende Ablösung morschender Zivilisations- und Kulturkreise durch neu sich bildende, war nichts als ein einziger Kampf junger Völker, die im vollen, rauschenden, überschwenglichen Besitz ihrer Kräfte standen, gegen alte, die diese Daseinstüchtigkeit schon wieder verloren: so wird auch unser Zivilisations- und Kulturkreis wieder nur von Generationen gezogen werden können, die nicht bloß vegetativisch und sich selbst auffressend dahinleben, sondern die sich in Evolutionen organisch heraufschleudern und hinter denen vulkanisch eine große nationale Idee lebt.

Die Rasse allein vermöchte das nicht: hier muß die Nation einsetzen. Unsere Rassenanschauung, wie wir sie heute, in rassiger Zeit, nicht grundlos besitzen, ist schön und gut, solange es gilt, die Werte der verschiedenen Rassen untereinander zu bestimmen. Aber gleichzeitig ist dieselbe Zeit eine, in der zwar kraft des Übergewichts des Germanentums eine einzige Rasse überall die Führung hat, in der aber auch diese Rasse überall wiederum in Völkerbildungen sich abteilt, die wertlich vollständig verschieden voneinander sind. Und hier noch das Maß der Rasse anlegen, das hieße beinahe schon wieder, ein internationales Maß anlegen. Ob wir die Menschheit als „Menschheit" annehmen, als Summe

aller lebenden Menſchen, oder als Raſſenvielheit, als Summe aller lebender Menſcheneinheiten, iſt ſchließlich ganz gleichgültig: in beiden Fällen ſinkt die Menſchheit haltlos auseinander in ein Chaos von Lebeweſen, das in dem einen Falle nur ein bißchen überſichtlicher geordnet erſcheint, als in dem andern. Doch ſie fällt ſofort nicht mehr auseinander, ſondern ſteht da als ein feſtes und deutliches Ganzes, wenn wir ſie als eine Gruppierung von Nationen anſehen. Der Menſch braucht nun einmal eine Begrenzung, von der er ausgehen kann, um womöglich zum Grenzenloſen vorzudringen: und das Diesſeits dieſer Grenze iſt das Volk, aus dem er geboren ward, und das Jenſeits ſind die Möglichkeiten, die ſein Volk noch vor ſich hat. Ein Volk aber, wie ein Menſch, muß noch etwas vor ſich haben, das es an-, das es hinanzieht, und ohne das es zuſammenbrechen würde! Hat ein Volk und hat ein Menſch Nationalbewußtſein, ſo wiſſen ſie beide, warum und wozu ſie auf der Erde ſind, und es gibt für ſie weder eine Frage nach dem Sinn noch nach dem Gut oder Böſe ihres Lebens: an die Stelle aller individualiſtiſchen Sinnſuchungen treten die ſummariſchen Arbeitsleiſtungen, die die Schaffenden in einem mächtigen Gemeinſamkeitsgefühl national untereinander verbinden. Gelöſt wird der ſchreckliche, lähmende, zerſtörende Widerſpruch von Egoismus und Altruismus: gut wird, was der Nation dient, böſe, was der Nation ſchadet. Eine vitale Moral erſetzt alle doktrinäre: die ſchweren Fragen der Pflicht, der Freiheit und des Schickſals, die iſoliert notwendig zum Anarchismus führen müßten, finden kollektiv genommen — wozu der Begriff der Familie zu klein oder doch zu perſönlich und der der Menſchheit wieder zu groß und zu verſchwommen wäre — ganz von ſelbſt ihre Antwort. Seine Pflicht erfüllen, nur weil ſie Pflicht iſt, dem Geſetz gehorchen, nur weil es Geſetz iſt, ſeiner Beſtimmung nachgehen, nur weil ſie Beſtimmung iſt: das alles wäre an ſich noch gar nichts, vielleicht ſogar Dummheit. Aber wenn man weiß und anerkennt, warum und wozu man Pflicht, Geſetz und Beſtimmung erfüllt, daß man mit ihr nur ein Beſtimmtes zu ſchaffen hilft, von dem man ſelbſt ein lebendiger Teil, die Größe des Volkes, dann bedarf es im Menſchen

nur eines Willens, um ſeine Unfreiheit wieder in Freiheit, ſeine Gebundenheit in Selbſtbeſtimmung zu verkehren, und das große, unbegreifliche, ungefragt verhangene Schickſal: Menſch zu ſein, in die ebenſo große, aber begriffene und klar erkannte Notwendigkeit zu läutern: als Menſch tätig ins Leben zu wirken. Und prachtvoll iſt dann ein ſolches Volk, in dem ſich alle frei und freudig in derſelben Pflicht finden, alle dem gleichen Geſetze gehorchen und jeder einzelne jedes anderen Beſtimmung achtet und ehrt, weil ſie ja doch alle Söhne derſelben Mutter ſind. Nur ein ſolches Volk kann Zukunft vor ſich haben, geradeſo, wie ſeinem eigenen Volke Zukunft bereiten, nur heißen kann, es zu einem ſolchen Volke zu erziehen. Was das dann freilich für eine Zukunft ſein wird, das hängt nicht von dem Volke ſelbſt ab, ſondern von dem Chaos, das es in ſich hat wie ein Feuer vom Urfeuer: doch ob es aus dieſem Chaos nun Erfindungen, Weltanſchauungen oder Kunſtwerke herausſchleudert — immer iſt es die Nation, die das Chaos bändigt. In der Nation iſt der einzelne Menſch als Schaffender, was er als Liebender in der Liebe iſt: der Urverwandtſchaft der Dinge am nächſten. In der Nation löſt ſich ihm das Geheimnis von Ich und All. In der Nation tritt er aus der Einſamkeit in die Gemeinſamkeit über und ſteht im Mittelpunkte der Menſchheit.

Alte Völker.

Alte Völker sind solche, die ihren Erdberuf in einer Zivilisation oder Kultur bereits erfüllt, die ihre Entwicklung bereits hinter sich gebracht und die nun, weil ihnen die Vergangenheit schon einmal gehört hat, nicht wohl eine Zukunft mehr vor sich haben können — so wenig wie ein Greis noch einmal eine Jugend. Heute sind's die romanischen Völker, denen die aus der Renaissance, über Rokoko, Barock und Empire hinweg, zu uns hinüberreichenden Staatengebilde Italien, Spanien und Frankreich entsprechen.

Ihnen stehen als junge Völker alle die gegenüber, welche, seitdem sie in die Weltgeschichte eingetreten, das Problem ihrer nationalen Existenz in einer Zivilisation oder Kultur noch nicht, oder doch noch nicht endgültig gelöst haben und nun nach wie vor teilhaben wollen am Werden der Menschheit und ihrer Beherrschung der Erde. Heute sind's die germanischen Völker, diejenigen, denen als Staatenbildung England entspricht, das die Machtstellung, die es zum Ausgang der Renaissance schon innerlich eingenommen, noch äußerlich weiter zu behaupten beansprucht, und Deutschland, das nach den zweitausend Jahren seiner tragischen Geschichte sich endlich zusammengefunden und nun die Berufung verspürt, vom Mittelpunkte Europas aus auch die Lenkung Europas an sich zu nehmen und, so weit seine Ausdehnung reicht, das Schicksal der Menschheit zu dem seinen

zu machen. Und an sie wieder reihen sich, abgesehen von all den Neben- und Mischbildungen, die reinen Evolutionsvölker, die ausgesprochenen Pioniervölker, die bis jetzt kaum mehr als ihren psychischen oder vitalen Innenwert eingesetzt haben, aber so, daß darin Kraft, Macht und Verheißung lag: Rußland, das Reich der ungeheueren mystischen, und Amerika, das Land der ungeheueren zivilisatorischen Möglichkeiten — beide so frisch, endlos und unverbraucht, wie die Erde Naturerde und kein Ruinenboden ist, auf der sie ins fast Grenzenlose sich dehnen.

In Vergangenheitsvölker, Gegenwartsvölker und Zukunftsvölker ist so die Menschheit heute geschieden. Sie alle haben ihr verschiedenes Maß, mit dem man sie messen muß, wenn man an ihr Leben und ihren Glauben, an ihr Wollen und Können, an den Stil ihres Daseins herangeht. Utopisch ist vielleicht das Maß der letzteren, der Slaven und Amerikaner: aber nicht utopisch im Sinne eines künstlichen Traumes, sondern der werdenden Wirklichkeit. Modern ist das Maß der Germanen: denn in ihnen hat die Gegenwart ihr Gleichgewicht, ihre Einheit von woher? und wohin? Und antik, oder doch renaissancisch, ist das Maß der Romanen: denn haben sie auch die Wendung des Lebens zu unserer Zeit mitgemacht, so sind sie doch nach wie vor fest und unlösbar verwurzelt in der Tradition, und können und wollen nicht von ihr lassen, denn sie fühlen zu gut, daß sie damit sich selbst aufgeben müßten, haben in der Vergangenheit, in der einst ihre Größe als Volk lag, auch heute noch ihr Bestes und Echteste, und wär's auch bloß die große Erinnerung; und nur im Anschluß an den Wert, der dieser Erinnerung einstmals entsprach, als auch sie noch junge Völker waren, ist zu verstehen, was sie heute noch schaffen, und wär's das Modernste.

Das gilt selbst von Frankreich, mit dem sich das Romanentum am längsten erhielt, am längsten dem Germanentum, und damit der Verlegung des Schwerpunktes der Menschheit von Süden nach Norden, widerstand. Trotz der Entwicklung, die Frankreich nahm, seitdem ihm in der politischen Revolution auch die geistige Tradition zu zerbrechen gelang, liegt der Höhepunkt

der französischen Geschichte nach wie vor in seiner Renaissance, in seinem Barock, im Sonnenkönigtum Ludwigs des Vierzehnten. Damals entschied es sich für Frankreich, ob es als altes Volk in sich verharren sollte, das seine größten Werte mit klassischen Werten gab, oder ob es sich als ein junges Volk in die Zukunft hinüberretten würde, das kühn und entschlossen das Moderne suchte. Frankreich entschloß sich für das erstere: es verharrte und gab sich Menschenalter auf Menschenalter aus im Wahn eines erneuten augusteischen Zeitalters — was damals geschaffen wurde, in Politik und Kunst, war das, was Frankreich auf seiner Höhe zu geben hatte, alles, was später entstand, waren nur Versuche einzelner, das Versäumte nachzuholen und durch Gegenwerte zu ersetzen. Aber für das Volk war es zu spät, um Jahrhunderte hatte man es betrogen, und um Jahrhunderte waren ihm inzwischen andere Völker zuvorgekommen. Wohl raffte es sich schließlich auf und brach aus mit der Kraft der Verzweiflung in der französischen Revolution. Aber schon diese gewaltige Aufgabe, zumal sie Frankreich für die gesamte Menschheit mit übernahm und es fertig brachte, durch eine Revolutionierung seiner eigenen politischen Zustände eine Evolutionierung der allgemein europäischen mitzureißen, vertrug die Nation, obwohl sie sie so glänzend löste, nicht mehr. Noch heute dauert die französische Revolution für Frankreich fort, indes die anderen Nationen heute in ihrer inneren Ordnung stehen. Damals bereits hatte Frankreich keinen eigenen Mann, um aus den Wirren zunächst einmal wieder herauszukommen, sondern mußte einen Ausländer rufen. Aber weil Napoleon Ausländer war, konnte wohl sein imponierendes Beispiel Grenadiere aus dem Boden stampfen, Soldaten, wie sie die Welt seit den Römern nicht mehr gesehen, doch sich im Volke selbst zu befestigen, seine künstlich, nicht in die nationale, sondern nur in die politische Konstellation gepflanzte Machtstellung sich verwurzeln zu lassen, korsisches und gallisches Blut dynastisch zu vereinigen, dazu war er unfähig, dazu standen ihm tiefere Mächte entgegen, als ein einzelner Mensch willkürlich bezwingen kann, Mächte der Rasse, der Natur selber — und so brach er und sein Werk. Über

dem französischen Volke aber liegt nun dieses Napoleon Riesenschatten und es selbst harrt und wartet, ob nicht ein zweiter Napoleon sich zeige — aber ein Napoleon kommt einem Volke nur einmal, und wenn er ihm dann vergeblich kommt, so ist des Volkes Schicksal bereits in ihm selber erfüllt. War die französische Nation vor hundert Jahren schon unfähig, aus sich selbst den Retter zu gebären, so ist sie heute notwendig noch hundertmal unfähiger dazu. Es fehlen nun einmal die nationalen Voraussetzungen, die Rasse hat sich nicht erhalten, die Zeugungskraft ist erschöpft, die Masse ist enternstet: allgemein hat sich gerächt, daß das französische Volk einst seine germanische Abstammung verleugnet, daß es aus dem Mittelalter nicht die zwar dunklen aber auch tiefen Kräfte mythischer Verankerung hinübernahm, daß es sich entschloß, immer nur lebensphilosophisch auf der Oberfläche der Dinge zu leben, daß es sich damit zufrieden gab, als der Imperialismus seines größten Königs, der nur Dilettantismus war, ihm das Maskenfest des Barock vorspielte, und glaubte, es sei die menschenwürdigste Kultur, die die Menschheit erringen kann.

Wohl gibt es heute eine Gegenbewegung, die all das Versäumte doch noch nachholen, das Verpfuschte doch noch besser machen möchte: den französischen Nationalismus, die Strömung der renaissance latine, den Ideenkreis um Maurice Barrès. Aber als Regenerationsmittel hat sie schließlich nur das ausgegebenste aller Remedien, den Katholizismus, zu ihrer Verfügung: und in ihm ein Volk zu sammeln, das ein modernes sein will, dürfte denn doch wohl ausgeschlossen sein. Die modernen Bindemittel aber versagen hinwiederum für das französische Volk vollständig: um es auf der Basis einer Zivilisation zusammenzubringen, müßte es die Zivilisationserscheinungen universal-industrieller und nicht bloß, man möchte sagen, rein sportlich nehmen — müßte es eine universal-industrielle Ethik mit ihnen verbinden können, wie wir das in Amerika, Deutschland und selbst Belgien haben. Und um es gar kulturell zusammenzuschließen, dazu fehlt ihm die Vorbedingung, die volkliche Kulturveranlagung überhaupt. Alles, was in Frankreich ursprünglich an Kulturmöglichkeiten

vorhanden war, iſt ſchon längſt, ſchon ſeit dem Mittelalter erfüllt. Seine Gotik, jene Epoche, die Frankreich und Deutſchland zuſammen durchlebten und aus der noch heute die großen Kathedralen zu uns heraufragen, bis das erſtere ſich dann endgültig vom Germanentum fort- und zum Romanentum hinüberwandte und an der Wende von ſeiner Vergangenheit zu dem, was nun ſeine Zukunft ſein ſollte, mit Rabelais' Januskopf nur noch einmal, zum letzten Male genial und germaniſch ſich hochhob: das war wirklich Kultur. Alles dagegen, was ſpäter kam, und gerade der Kultus, den Ludwig der Vierzehnte trieb, und den man mit ihm trieb, war nur raffiniert geſteigerte Ziviliſation: nicht aus dem Volke heraus ſich erhebend, ſondern vom Hofe künſtlich gezüchtet, von keiner Weltanſchauung mehr lebend, wie die Renaiſſance in anderen Ländern, ſondern hier, wo die Renaiſſance gleich anfänglich Barock war und von der Antike nichts enthielt als ihre Übertreibung, von Konventionen, von Bombaſt, Etikette und Koketterie das Maß ihrer Anſchauungen nehmend. Damals geſchah das Entſcheidende, daß die franzöſiſche Kunſt aufhörte, Inhaltskunſt zu ſein, und ſich entſchloß, ganz zur Formkunſt zu werden, in Formalismus zu erſtarren, wenn nicht im Alexandrinismus zu entarten. Und das blieb bis heute ſo: man ſchuf natürlich ſchon bald nicht mehr, wie Corneille und Pouſſin geſchaffen, ganz andere, viel lebendigere Geiſter kamen, Molière, noch ein Spätgeborener aus Rabelais' Haupte, Watteau, Fragonard und Beaumarchais, Kinder des Rokoko, Boten der Revolution – aber nie waren ihre Werke wie im Wurfe herausgeſchleudert, als ob ein ganzes Volk an ihnen mitgearbeitet hätte, ſondern nur dem Geſchmack, der ſich in ihnen ausdrückte, und dem Gefallen, den man an ihnen haben mußte, beſtenfalls dem Geiſt, der aus ihnen ſprach, ſollten ſie dienen. Und an dieſem Verhältnis änderte weder die Revolution ſelbſt, noch das Empire irgend etwas: politiſch war der furchtbare Gegenſatz, der die Nationen bis dahin geſchieden, der das eigentliche Volk, den Herd ſeiner ſchöpferiſchen Möglichkeiten, geiſtig überhaupt ausgeſchaltet und nur ſeine Oberſchicht, die Willkürkaſte der Privilegierten aller

Art, zur geistigen Mitarbeit zugelassen, zwar endlich überwunden: die Franzosen empfanden sich zum ersten Male seit dem Mittelalter wieder, vom einzelnen aus, als Menschen und, von der Gesamtheit aus, als nationale Einheit. Doch auch diese wirklich große Phase französischer Geschichte, ganz abgesehen davon, daß sie Phase blieb, bedeutete nur Zivilisation, eine wesentlich militärische diesmal, voll hoher Ideen von Freiheit, Vaterlandsliebe, Imperialisierung der ganzen Welt, aber der große Kulturausdruck, den man jetzt vielleicht erwarten konnte, blieb vollständig aus und das Leben wurde immer nur mit Waffen, aber nicht mit Werken erfüllt. Künstlerisch versteifte man sich sogar doppelt auf den alten Klassizismus, nur den Pseudoklassizismus der Bourbonen nicht mehr, sondern einen echteren, graniteneren, wie er der Napoleoniden-Generation eher entsprach — es war eben zu spät, um noch einmal von vorne anzufangen, und die kurze Dauer des ganzen Intervalls nach der politischen Seite zeigt dies nicht minder wie ihre schöpferische Unfruchtbarkeit nach der geistigen. Vom Klassizismus haben dann allerdings das französische Volk, nachdem man in der Revolution zum ersten Male die Wirklichkeit sehen gelernt, im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Realismus und Impressionismus befreit — in einer wahren Revolution der künstlerischen Anschauung diesmal, zumal sie, geradeso wie die der politischen seinerzeit, auch auf ganz Europa hinübergriff. Doch in Frankreich selbst bogen auch diese Neuerungen schon sehr bald wieder in Richtungen um, die nichts anderes suchten als rein formalistische Vervollkommnung aus rein formalistischem Selbstzweck. Es ist nun einmal alles französische Schaffen hierhin abgedrängt: die französische Kunst wie das französische Volk hat nun einmal das Zündende und Begeisternde nicht mehr, das sie überschwenglich und zu einer Kunst und Kultur für die gesamte Menschheit machen könnte, sondern hat alle Erdhaftigkeit und darum Himmelsnähe skeptisch eingetauscht gegen das Berechnete und Bewußte, das sie als ausschließliche Technik auch nur äußerlich, nicht innerlich wertvoll macht. Vom Monumentalen weg und zum Kurioſen hin, von der Großkunst zur Kleinkunst, vom Dom

zum Bijou: das ist nun einmal der Weg, den die Entwicklung des französischen Volkes geht, wie ihn die jedes alten Volkes gehen muß, das nicht mehr bauen, sondern sich nur noch verfeinern kann.

Und an diesem Geschick kann der französische Nationalismus am wenigsten etwas ändern: ihm fehlt die Voraussetzung, das Mittel, das Material – ein Volk. Es ist schön von ihm, aber es ist fruchtlos, daß er an die Tradition Frankreichs anzuknüpfen und nochmals ein neues Frankreich auf dem alten aufzubauen sucht. Ganz abgesehen davon, daß er politisch doch wieder nur zu einem erneuten Reaktionärtum, geistig zu einem abermaligen Akademikertum führen würde! Wenn irgendein Volk heute versuchen muß, seine Vergangenheit, die Erinnerung und Nachwirkung einstmaliger Pseudogröße, überhaupt zu vergessen, dann ist es das französische. Und wenn das französische Volk irgendwo noch einsetzen kann, dann ist es da, wo es zum ersten Male mit dem Vorstoß zur Freiheit auch den zur Zukunft unternahm: in seiner Revolution. Alles andere, die Klassik, aber auch das Empire, Sonnenköniglichkeit, aber auch die Sonnenkaiserlichkeit, hat ihm schließlich doch nur geschadet oder es zum mindesten in seinen Hoffnungen enttäuscht. Aber die Revolution, das war nicht nur das Menschenwürdigste, sondern auch das National-Notwendigste, was Frankreich in den letzten Jahrhunderten geleistet hat. Von hier ausgehend wäre es vielleicht möglich, im Laufe einer heute noch fernen Zukunft, nachdem womöglich die Einwanderung aus anderen Ländern die nötige Blutauffrischung gebracht, mit einer nochmaligen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umschichtung auch eine geistige und allgemein menschliche zu veranlassen und so ein neues Frankreich auch auf einem tatsächlich neuen Boden zu bereiten. All dies aber könnte nun und nimmer die Aufgabe des französischen Nationalismus, wie wir ihn heute haben, sondern nur die des französischen Sozialismus sein: in ihm allein liegt in Frankreich etwas Aktionshaftes, etwas vom Progonentum und Pioniertum – politisch entspricht ihm heute Frankreichs ernsteste Partei und ästhetisch steht ihm sein ernstestes Kunstwerk, der „Germinal", am

nächsten. Wenn ein Volk alt geworden und durch seinen Mangel an rüttelnder, erregender und einschneidender Vitalität, durch seine Neigung zur äußeren Glättung, Ebenung, Verflachung, zur Form, im Degenerationsstadium der Physiognomielosigkeit angelangt ist, wie das französische heute, dann gibt es vielleicht keine andere Rettung mehr, als die durch eine Bewegung, welche auf eine grundsätzliche Durcheinanderwürfelung der Nationalelemente hinzielt: nur sie, zumal wenn durch Einwanderung Kreuzung hinzutritt, kann einem alten Volke auf die Dauer wieder Physiognomie, wieder Rasse geben. Daß die mit einer solchen Bewegung verbundenen Doktrinen, wie Menschengleichheit und Völkergleichheit, hinterher praktisch in ihr Gegenteil umschlagen und aus der Stärkung der Menschheit heraus geradezu zu einer Festigung des Individuums wie der Nation hinführen werden, ist dann wohl die größte Überraschung, die dem Sozialismus allenthalben bevorsteht, mit der er selbst aber natürlich nicht rechnet. Bis dahin jedoch, solange der Gedanke des Lateinertums nach wie vor die Nation idolatrisch beherrscht und lenkt, werden die Taten Frankreichs, und mögen sie in ihrer Leistung noch so bedeutend, in ihrer Wirkung noch so weittragend scheinen, immer nur formale Taten sein.

Von den beiden anderen romanischen Staatenbildungen, Italien und Spanien, gilt in mancher Beziehung das gleiche wie von Frankreich. Nur daß eben die geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen sie stehen, so ganz andere sind, daß das italienische und selbst das spanische Volk aus der Renaissance mit der Tradition einer wirklich großen Kultur, überhaupt einer Kultur hervorgegangen ist und das Bewußtsein davon heute noch nachwirkt. Ein Volk, das einmal die Kraft besaß, einen Dante und drei Jahrhunderte allergrößter Weltanschauung, mächtigen Lebens, mächtiger Kunst, einen Michelangelo, einen Leonardo und selbst im Barock noch einen Tintoretto hervorzubringen, und um sie herum viele Hunderte von Vor-, Zwischen- und Nachgestalten, von denen manch eine die ganze französische Kunst, sämtliche Poussins, Corneilles und Racines zusammengenommen, verdecken könnte: ein solches Volk will

geiſtig von vornherein ganz anders gewertet werden und ſteht ſich ſelbſt geiſtig auch ganz anders gegenüber, als eines, deſſen Renaiſſance nur Imitation war. Und nicht minder ein Volk, das Lope, Calderon und Cervantes, das Velaſquez und Ribera erſtehen ſah und mit Goya die Brücke von der Perſpektive zur Impreſſion ſchließlich ſogar noch vor dem franzöſiſchen Volke geſchlagen hat — demſelben Impreſſionismus, der hier eine einzige wilde Perſönlichkeit ausfüllte, in Frankreich aber nun wer weiß wieviel fleißige Generationen von Formaliſten ausfüllen wird. Dabei war die italieniſche und die ſpaniſche Kunſt zwar romaniſch, aber in der erſteren lebte der attiſche, nicht der alexandriniſche, noch der römiſche Geiſt wieder auf, und der anderen mag mauriſche Wütigkeit oder gotiſches Ungeſtüm den inneren Vulkan gegeben haben, der ſie vor jeder Erkaltung bewahrte: bis heute! Vor allem hat ſich bis heute die Raſſigkeit erhalten: während das franzöſiſche Volk jetzt faſt nur noch in ſeinen Degenerationserſcheinungen differenziert, als bourgoiſe Maſſe jedoch ineinander übergeht und überall Ausgleichszüge annimmt, iſt das ſpaniſche und das italieniſche Volk auch als Maſſe nach wie vor ein im höchſten Grade phyſiognomiſches Volk, voll Charakter und Tempo.

Gewiß iſt der politiſche Rang Italiens und erſt recht der Spaniens inzwiſchen minim geworden: doch auch das kann ſich ändern und unmöglich iſt es durchaus nicht, daß ſich das Romanentum, ſoweit es ſich überhaupt erhält, politiſch in künftiger Zeit geradeſo wieder um Italien und Rom kriſtalliſieren wird, wie es ſich jetzt noch immer um Frankreich und Paris kriſtalliſiert. Das Land der alten Römer hat ſchon zwei Welten entſtehen und vergehen ſehen: warum ſollte ſich, wenn wir nun einmal ſchon von zukünftigen, nicht wißbaren, nur vermutbaren Dingen reden, nicht noch eine dritte Welt auf den Trümmern der verſunkenen erheben? Und wenn, um ein äußeres Zeichen zu nehmen — aber eines, in dem die Statiſtik zum Symbol wird — die italieniſche Familie den Mut zu ihren Kindern hat, die franzöſiſche Familie dagegen ſich immer mehr egoiſtiſch zuſammenzieht, wenn infolgedeſſen die Bevölkerung

Italiens in wenigen Jahren die Bevölkerung Frankreichs überholt haben wird, ſo iſt das zugleich auch von innerer Tragkraft und ſpricht ſtark für Italien. Irgendwo aber wird ſich ja ſchließlich das Romanentum, auch wenn es vor dem Germanentum immer weiter zurückweicht, wofern es nicht ganz aufgeſogen wird, auf der Erde konzentrieren müſſen! Und wenn der italieniſche Nationalismus heute bereits an ein drittes Rom denkt, ſo hat er vor dem franzöſiſchen vor allem das eine, das Weſentliche voraus: ein Volk, auf das er ſich verlaſſen kann. Und da dieſes Volk längſt ſchon geiſtig frei iſt und dabei ſittlich ernſt geblieben, braucht man ihm auch nicht die Verſprechungen des Katholizismus vorzuhalten, um es zu einem Nationalismus zu gewinnen: es hat dieſen Nationalismus ſchon von ſelbſt in ſeinem eigenen Blute. Wenn er aber ſchlummern ſollte, dann iſt der Hinweis auf das erſte Rom und die Antike und das zweite Rom und die Renaiſſance, der Aufruf, ſich zu einer Zukunft zu entſchließen dadurch, daß man ſeiner Vergangenheit treu bleibt, ein beſſeres, tüchtigeres, zündenderes Ideal, als derjenige Romane beſitzt, der, wenn er zurückſchaut, ſchwanken muß zwiſchen Barockkönigen und Jakobinerhorden, Hofdichtern und Barrikadenhelden, Rokokoſchäfchen und Freiheitsmützen und vielleicht einem toten großen Kaiſer, um ein Sinnbild ſeines Volkes zu haben. Und wenn uns auch Italien und ebenſo Spanien, wie ſie beide die moderne Ziviliſation nur angenommen, nicht ſelbſt geſchaffen haben, künſtleriſch nicht das eigentlich Neue der Zeit geben werden, ſo können wir doch Kreuzungen dieſes Neuen mit dem Alten — letzte, allerletzte Kreuzungen? — von dort noch bekommen.

Junge Völker.

Das Neue, ziviliſatoriſch wie künſtleriſch, kommt erſt mit
en germaniſchen Staatenbildungen in die Welt — geradeſo wie
e auch politiſch die romaniſchen abgelöſt haben. Die ger-
maniſchen Völker waren jene jungen, die einſt, als die antike
Welt zuſammenbrach, in die Weltgeſchichte eintraten und, während
ir die antiken Völker bereits alle Probleme gelöſt waren bis
um Überdruß, ſelber kaum ahnten, daß es überhaupt für den
Menſchen Probleme zu geben vermöchte. Von jenem Augenblick
n haben ſie dann um die Möglichkeit gerungen, das Sein in
ner germaniſchen Problematik zu begreifen, ſind dabei oft
egen die romaniſche Dogmatik aller der Völker unterlegen, die
as Altertum auf neuem Boden gewaltſam fortzuſetzen ſuchten,
aben aber dann doch durchgehalten als die friſcheren, kräftigeren,
lbſtbewußteren, haben ſich ſelbſt immer mehr gefeſtigt, ihre
roblematik zu einer Gegendogmatik verhärtet, haben am Ende
us ihrer Tiefe heraus die Erde mit ihrem Ernſt auch in die
Weite, in einer wahren germaniſchen Geiſteswanderung über-
hwemmt, und ſtehen nun heute da als die führenden Völker
er Menſchheit.

Freilich ſchaltet eines von ihnen im neunzehnten Jahr-
undert, wenigſtens künſtleriſch, ſofort wieder aus und hat ſeine
edeutung nur rein ziviliſatoriſch: England. Die Engländer
aren ſeinerzeit die erſten modernen Menſchen nach der prak-

tischen Seite, aber sie sind es bis heute noch nicht nach einer irgendwie ästhetischen oder philosophischen. Zivilisatorisch hat England tabula rasa gemacht mit allen alten Lebensformen und die Erde mit einer gewaltigen magna charta ihrer Verrationalisierung und Vermaschinierung bedeckt: aber nun auch zu den entsprechenden neuen Geistesformen vorzudringen, dazu war es unfähig. Das England gerade des neunzehnten Jahrhunderts war das Land großer Techniker und Industrieller, großer Biologen und Soziologen, großer Verwirklicher und Vernatürlicher — Darwins gleichermaßen wie Stephensons. Und ihre Anwender und Ausdeuter zogen erst recht immer nur die utilaristisch-sachliche Konsequenz aus dem Material, das zu gewinnen gelungen war — doch zur phantastisch-schöpferischen Konsequenz schien man viel zu ökonomisch befangen, viel zu egoistisch gebunden, viel zu seelisch unfrei. An diesem toten Punkt der geistigen Entwicklung war man im Grunde allerdings schon in der Renaissance angekommen: damals gelang in England wie in Deutschland die wahre Erneuerung der Menschheit, die wirkliche Geburt einer neuen Kunst, die tatsächliche Hinaufführung zu einer germanischen Kultur. Die romanischen Renaissanceleute, eben weil sie auf halbem Wege zur Antike standen, schufen sogar noch zur Hälfte nach rückwärts, helleniſtisch, die germanischen dagegen, Shakespeare so gut wie Dürer und Rembrandt, schufen in Wahrheit nach vorwärts, neumenschlich. Damit stockte jedoch in England die Bewegung, und heute ist es, während sie in Deutschland später wieder durchbrach, als habe sich England mit Shakespeare und der Shakespeare-Generation geistig wie ausgegeben. Der Puritanismus kam über das Volk und purierte es so gründlich, daß von seinem vormals blühenden Leben jetzt nur noch das dürre Gerippe zurückblieb. Ein Volksdichter wie Burns, ein Libertin wie Byron und nach ihm die Byronianer, ein paar kräftige Landschafter, ein paar feine Portraitisten: das war alles in zwei Jahrhunderten, die noch dazu nach außen und nach innen so gesichert waren, wie sie keinem zweiten europäischen Volke in derselben Zeit gegönnt gewesen sind. Und dabei waren auch diese wenigen Erscheinungen, monumental so wenig

wie universal, nicht so sehr ein allgemein englischer Ausdruck, als ein rein subjektivistischer, einer von Englands Ausnahme und Gegenteil. Englands eigener Ausdruck, aber ein bitterböser, und in einem andern Sinne, als es selber es wünschen könnte, war schon viel eher Hogarth — Englands Narr. Es sei denn, man ginge noch weiter und dächte als an seinen allereigentlichsten Ausdruck, wenigstens von der Menge aus, an jene ungeheure Masse von sentimentaler Familienliteratur, mit der es sich in den letzten zwei Jahrhunderten versorgt hat und die nun über dem Lande liegt wie eine einzige ungeheure Plattheit — in ihr fand sich das englische Gefühlsleben wieder. Eine Musik bekam man überhaupt nicht: das englische Volk ist das einzige germanische, das keinen nationalen Rhythmus erhalten. Und ebenso bekam man keine Philosophie: wenigstens keine, die die nationale Kristallisation eines derartigen Rhythmus im Gedankenleben gewesen wäre. Die englischen Denker, die da sind und die wir Philosophen zu nennen uns gewöhnt haben, wir mögen Locke nehmen, wir mögen Hume nehmen, zeigen alle jenen fatalen Zug der Verständigkeit, der auch den Geist in die Grenzen der erfahrungsmäßigen Nützlichkeit einschließen will. Was will ihre äußere Klugheit bei innerer Öde besagen gegen die wilde Genialität der Denker selbst Frankreichs, Diderots oder Rousseaus!

So steht das englische Volk an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert da: auf seinen Reichtum und seinen Fleiß gestützt, aber in der Seele arm und bloß — ein ins Materialistische entartetes Germanentum, dessen das idealistisch erhaltene sich schämen muß, und geradeso unersättlich in seiner Gier nach äußeren Gütern, wie wir sonst immer in unserem Drang nach inneren Reichen gewesen sind. Daß aber auch die politische Machtstellung einer solchen Nation sich auf die Dauer unmöglich erhalten kann, das wissen wir vom Schicksal aller ähnlichen Völker her. Gewiß gehört Kraft dazu, sich eine Machtstellung wie die seine überhaupt zu erringen, aber um sie auch zu behaupten, will diese Kraft genährt sein nicht immer bloß von Interessen, sondern geführt von Ideen. Der Geist ist es nun

einmal, der ein Volk geradeso wie einen Menschen als Ganzes zusammenhält – nicht aber die Vernunft und der Magen. Und so wird auch England zu den Völkern gehören, denen Korinth und Karthago ein für allemal das unausweichliche Schicksal gewiesen hat. Zwischen dem Augenblick, in dem dieses Schicksal sich erfüllt, und heute, da es sich kaum erst angekündigt, mögen vielleicht sogar noch manche günstige Wendungen für England kommen: Kriege mag es gewinnen, als ob es Geschäfte wären – aber entrinnen kann es ihm nicht. Ein solches Volk ist bereits, bei aller scheinbaren Jugend, längst schon ein altes Volk: und über das haben sich von je die jungen Völker am Ende doch immer sieghaft hinausgerungen, sobald ihre Stunde gekommen war. Ein solches Volk trägt sein Urteil bereits gesprochen in sich selbst: in seinem Nationalcharakter – dort kann man das Schicksal an seinem Werk sehen, langsam, aber ohne Erbarmen. Schon ist England heute zum sechsten Weltteil geworden, schon hat es sich losgelöst nicht nur von der übrigen Menschheit, sondern auch von der eigenen Rasse, und sich damit selbst zu deren natürlichem Gegner erklärt: dieser Egoismus rächt sich, und vielleicht wird es ein metaphysischer Witz der Weltgeschichte sein – aber ein schwerer, ernster, blutiger Witz – daß ein germanisches Volk berufen ist, die Schmach zu rächen, die England dem Germanentum angetan. Denn dem Helden, nicht dem Händler gehöre die Welt!

Geradeso arm wie England an großen Erscheinungen in den letzten dreihundert Jahren, die über die Entstehung einer neuen Erde entschieden, eher schon so reich wie Italien, wie Frankreich, wie England selber im Mittelalter und in der Renaissance gewesen – geradeso reich war in dieser Übergangszeit Deutschland. Politisch lag es darnieder, war zerfetzt, zertreten, zerstampft, zivilisatorisch dem Erdboden beinahe gleichgemacht oder in Winkelformen zurückgedrängt: aber trotzdem war es, als ob aus jedem Riß, in den es staatlich zerklaffte, aus jeder Wunde, die ihm volklich geschlagen ward, ein zorniger Zeuge nach dem andern stieg, der der Menschheit bewies, welche Innenkraft in der Nation ungeschwächt noch erhalten lag. Rastlos und immer von neuem haben in diesen dreihundert

Jahren deutsche Mütter deutsche Denker und deutsche Dichter geboren, die auf jede politische Demütigung mit einer Geistestat antworteten, die der Gegner nicht aufweisen konnte, auf jede aufgezwungene Bindung seiner äußeren Macht mit einer Auslösung seiner inneren Mächtigkeit, auf jeden verlorenen Krieg mit einem großen philosophischen System oder einem großen künstlerischen Gebilde. Und um so großartiger war das Schauspiel, als es sich fast unmittelbar anschloß an die erste zentrale Leistung des Deutschtums in der Weltgeschichte, zu der kein anderes Volk fähig gewesen: an die Reformation. Schon von dem frühen Mittelalter an, schon seit den großen ritterlichen Dichtern und den großen bürgerlichen Mystikern, hatte das Volk in unerhörter Unerschöpflichkeit Männer auf Männer hervorgebracht: und ihr unterirdisches Ziel war immer nur diese Reformation gewesen, die Befreiung des Geistes. Das war die Tat, die Deutschland zunächst einmal der Tat des Romanentums entgegenzustellen hatte: der Renaissance, der Befreiung des Schaffens. Deutschland brach unter dieser Tat zusammen: es war der Preis, den es an Europa bezahlte — aber geistig, wie die Tat gewesen war, konnte nichts sie verhindern, geistig auch jetzt noch im Deutschtum weiterzuwirken. Selbst Italien fühlte nach der Renaissance das Bedürfnis auszuruhen, als ob es der Menschheit genug gegeben, als ob es ihr zum mindesten alles gegeben hätte, was es zu geben hatte. Von Frankreich gar nicht zu reden, das sich gerade jetzt galanten oder skeptischen Müßiggängen überließ und nur aus deren Rückwirkung den Beitrag zur Menschheitsentwicklung vorbereitete, der dann der französische sein sollte: die Revolution, die Befreiung der Gesellschaft. Deutschland dagegen arbeitete weiter, und wie ein Krampf ging es durch die drei Jahrhunderte, die auf den Dreißigjährigen Krieg folgten, um die deutsche Kultur, die der politische Niedergang weggeschwemmt hatte, wie das Meer eine versunkene Stadt, doch noch, und wär's auch nur geistig, herauszuringen. Aus dem protestantischen Schlachtgesang wurde die deutsche Musik, aus der protestantischen Gesinnung die deutsche Philosophie geboren: Luther hat Bach und Luther hat Kant in unser Leben geleitet.

Künſtleriſch wieſen uns Leſſing und Herder vom Romanentum weg und zum Germanentum hin. Das deutſche Lied, das mit Walter von der Vogelweides entzückender Rede verſtummt war, erklang wieder: Dichter gaben ihm Worte, Muſiker Töne. Das deutſche Drama, das ſtecken geblieben war im Tumult der ſelber tragiſchen Zeit, wurde wieder aufgenommen: eine wilde Vorläufer-Generation ſchuf ihm das Rippenwerk, Goethe ſchloß das erſte Fleiſch darum und Schiller blies ihm den erſten Geiſt ein. Und ſie alle, Goethe und Schiller voran, und zuſammen mit ihnen noch hundert Andere, wirkten eine mächtige Erneuerung in die Nation, ſchloſſen ſie, die im Blute noch immer verbunden war, auch im Geiſte zuſammen und bereiteten ſie ſo darauf vor, auch noch einmal wieder als Körper eine Einheit zu ſein.

Und dieſer Augenblick kam. Zur perſönlichen Freiheit, die wir uns nach innen in Dingen des Geiſtes und des Schaffens ſo feſt gewahrt, trat, vorbereitet von ihr, endlich die politiſche nach außen. Am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts ſtand Deutſchland auch ſeiner Macht nach dort, wo es ſeither nur — gewohnt hatte: im Mittelpunkt Europas. Europa ſelber, das altgewordene, brauchte dieſen Mittelpunkt, in dem es ſeine Vergangenheit mit allem, was ihm noch an Zukunft bevorſtand, verbinden und um den es ſich ſchließen konnte, um von hier aus in die Kämpfe der nächſten Jahrhunderte einzutreten, die keine Kämpfe von Ländern und Völkern, ſondern nun von ganzen Erdteilen, Kulturen und Raſſen ſein werden. Die alten romaniſchen Völker konnten dieſen Mittelpunkt nicht mehr abgeben: ſo mußte ein junges heran. Daß ſich in unſeren Kriegen dies Verhältnis entſchied, zunächſt auch das Verhältnis zu uns ſelbſt: wer eigentlich Deutſchland ſei, der proteſtantiſche Norden, vom jungen Preußen pionierhaft geführt, oder der katholiſche Süden, vom alten Öſterreich kulturell repräſentiert — das war der Sinn dieſer Kriege, für Europa. Für uns ſelbſt jedoch lag nun, nachdem die Entſcheidung gefallen, ein ganz anderer Sinn, als der politiſche, am nächſten: der kulturelle.

Darüber dürfen wir uns keinen Augenblick im unklaren

ſein: mit dieſen Kriegen, mit der deutſchen Einigung, mit der nationalen Syntheſe iſt nicht der Endpunkt, ſondern erſt die Ausgangsmöglichkeit unſerer Entwicklung erreicht. Das Ziel bleibt: die deutſche Kultur. Doch auch das dürfen wir anderſeits keinen Augenblick vergeſſen: daß wir zu dieſem Ziele heute überhaupt erſt die Vorausſetzung haben, ſeit dem Mittelalter zum erſten Male wieder. Nur wird es ſich dafür, jetzt oder nie, auch entſcheiden müſſen, ob wir dies Ziel tatſächlich erreichen oder nicht: zum zweiten Male wird uns die Vorbedingung zu ihm nicht mehr gegeben werden. Ließen wir ſie jetzt ungenützt vorübergehen, zeigte es ſich, daß der Rauſch der Erhebung nur zu Schlachtenſiegen aber nicht zu Geiſtesſiegen taugte, dann würden eben doch wieder andere und noch jüngere Völker an der Reihe ſein und wir ſelber nichts als ein Übergang zu ihnen. Nicht als ob uns die politiſche Vormachtſtellung genommen werden könnte. Militäriſch ſind wir geſichert. Ziviliſatoriſch nehmen wir die Führung. Ökonomiſch fällt ſie uns infolgedeſſen mehr und mehr zu. Schon iſt das Land dem Volke zu eng geworden, es bricht über ſeine Grenzen und führt uns ganz von ſelbſt zu dem Punkt, wo wir in eine Weltpolitik einbiegen müſſen, um ein Weltvolk zu werden. Aber um all das handelt es ſich nicht ſo ſehr, weil es uns innerlich nicht genügen würde: es bleibt unſere Beſtimmung, zu der unſere ganze Entwicklung hingedrängt hat — die Schaffung der deutſchen Kultur. Das Verſprechen will gehalten ſein, wie es jene deutſchen Männer ſo zahllos und unerſchöpflich gegeben, die in der Zeit, da das Leben über dem deutſchen Volke zuſammenbrach, nicht abließen, aus dem *Geiſte* zu ſchöpfen — jetzt will es gehalten ſein, da das Leben ſich von neuem für uns erhob! Wir müſſen ein Weltvolk im *Geiſte* ſein, wir müſſen Epoche im *Geiſte* machen, nicht nur repräſentativ, nicht nur militäriſch, nicht nur induſtriell, und wir müſſen den Ausdruck dieſes *Geiſtes* in Worten und Werken überall hin über die Erde tragen und den Völkern mit unſerer Kultur eine Weltkultur geben, wie noch immer der Ring der Nationen von einer einzelnen Nation ihr Kulturimperium empfangen hat.

Auf dem Wege ſind wir. Wenn wir die Etappe, die

unmittelbar hinter uns liegt, groß ſehen, die Evolution, in der wir augenblicklich ſtehen, groß nehmen, nach rückwärts und nach vorwärts in ihrem Zuſammenhange mit der Geſamtentwicklung, dann haben wir in unſeren neuen politiſchen Verhältniſſen den entſcheidenden Schritt weiter getan auch zu neuen geiſtigen. Goethe, an der Wende von der alten zu der neuen Welt, blieb nicht der letzte Deutſche, der monumental ſchuf, weil er national und univerſal zugleich ſchuf. Nach ihm iſt Wagner gekommen, hat aus dem Geiſte des Mythos unſer Muſikdrama geſchöpft und die Nationen mit ihm erobert. Nach ihm iſt Nietzſche gekommen und hat die Menſchheit im unerhörten Symbol ihrer Entwicklung ſo weit über ſich ſelber hinausgewieſen, wie das von keinem Volk aus noch möglich war. Und heute, nachdem die Väter die Schlachten geſchlagen und, ohne es ſelber zu wiſſen, den Söhnen das Vermächtnis einer kommenden deutſchen Kultur hinterlaſſen, iſt in der neuen Generation der Gedanke an ſie ſchon beinahe Bewußtſein, oder, wenn noch nicht, doch tiefes, heftiges, gärendes Gefühl geworden. Auf jeden Fall iſt heute überall Vorſtoß und Anſturm. In der Lyrik, im Drama hat ſich ein Wandel zu einem vollſtändig veränderten Ausdruck vollzogen: und gerade hier beſitzt das deutſche Volk in ſeiner unausgebrauchten Sprache, wie kein germaniſches ſonſt, die Gewähr, daß es überhaupt Neues zu ſchaffen vermag — geradeſo wie wir andererſeits, im inhaltlichen Zuſammenhange damit, ein Volk, immer Wiens alten Kulturkreis ausgenommen, noch ohne jegliche Spur von dekadenter Literatur ſind. Und von der Dichtung greift die Bewegung jetzt auf die anderen Künſte über, vom Gedanken auf das Leben. Architektur, Plaſtik und Malerei wollen wieder, wie in den ganz großen Epochen, zu einer einzigen Kunſt werden: ſchon ſehen wir den Architekten, wie er dem Maler Flächen und dem Bildhauer Plätze ſchafft. Ein moderner Stil entſteht: aber während die Romanen ſich grundſätzlich unfähig zu ihm erweiſen und ihn noch mit den Unnaturformen von Barock und Rokoko durchſetzen, während die Engländer ihn verſentimentalen, die Amerikaner ihn verpraktiſchen, ſind die Deutſchen die einzigen, die ihn voll aufnehmen und zu dem zu machen ſuchen, was er

sein muß, zu einer Materialisation ihres spirituellen und nationalen Daseinsinhaltes auch im täglichen und öffentlichen Leben. Noch sind wir gewiß nicht auf der Höhe der ganzen Entwicklung: aber das ist ja gerade das Herrliche der Zeit, daß es noch in einem fort hinangeht und immer weiter hinan, daß wir noch weitab von dem Gipfel sind, aber damit auch weitab von dem Punkte, hinter dem es dann unaufhaltsam wieder hinabgehen müßte, während so noch Lust und Wille am Werk sind und das ganze Wunderland unserer Möglichkeiten vor uns liegt. Über eine Zeit als Summe ihrer Einzelheiten kann man sich vielleicht täuschen, solange man in ihr steht und noch nicht das Maß der Jahrhunderte zu ihr hat. Doch über den Drang einer Zeit kann man sich nicht täuschen: von ihrem Vulkanischen aus kann man schließen, wohin ihre Wirkungen einst fallen werden — und das Vulkanische in Deutschland ist heute seine Lust und sein Wille zur Kultur.

Dagegen will es sogar nichts besagen, daß dieses selbe Leben noch schwere Unerträglichkeiten mit sich schleppt, die sich äußern können bis zu Unzufriedenheiten und Verzweiflungen, Klagen und Anklagen: auch sie sind doch nur die Kehrseite mächtiger Lebenssteigerung. Und gelingt dieser Lebenssteigerung dann das, was sie will: die Einheit des Lebens aus dem Geiste heraus — so wird sich mit ihr auch ganz von selbst gar mancher Zwiespalt wieder schließen, den sie stofflich ins Leben des Einzelnen riß. Ein Rest Menschliches freilich bleibt immer und ist noch in jeder Zivilisation, in jeder Kultur geblieben: es wäre Vollkommenheitswahnsinn, zu glauben, daß wir Menschen je dahin kommen würden, ihn wegzutilgen — wir müßten uns denn selber hinwegtilgen. Bis dahin jedoch sind Unglück und Elend geradezu notwendig für uns, weil sie uns nicht ruhen lassen im tierischen Leben, sondern uns weitertreiben, nicht zur menschlichen Vollkommenheit, wohl aber zur menschlichen Vervollkommnung hin. Nur das Sinnlose müssen wir aus Unglück und Elend wegzunehmen suchen, alles, was unser Leiden unzureichend begründet erscheinen läßt, das begründete Leiden dagegen mit voller Erkenntnis seiner höheren Zwecke, die nicht in der Person liegen,

sondern im Volke, in der Allgemeinheit, wenn man will, in der Menschheit, zu tragen lernen — und so gesehen, sind wir sozial weiter gekommen, als je eine Gesellschaft, und gerade die der Antike und der Renaissance, gestanden.

Gefährlicher ist schon ein anderes: daß auch das geistige Deutschland wie geteilt ward in zwei Lager, und zwar solche, die grundsätzlich unversöhnbar erscheinen: in das eigentlich kulturelle und neben ihm her das offizielle. Das offizielle Deutschland will die Aufgaben der Zeit nur nach ihrer zivilisatorischen Seite begreifen: nach der militärischen, administrativen, industriellen, alles in allem nach ihrer repräsentativen Seite. Und es muß rückhaltslos zugestanden werden, daß es Deutschland heute in der Tat so persönlich, so charakteristisch, so national repräsentiert, wie man das außer Amerika von keinem zweiten modernen Völkergebilde sagen kann. Aber ebenso rücksichtslos muß auch gesagt werden, daß es nach der schöpferischen Seite ohne jeden Zusammenhang mit der Nation ist, ohne jeden Anteil an ihrem inneren Ringen, ohne jedes Verständnis für das, was einmal das Beste und Ewigste der Zeit sein und sie im Geiste repräsentieren wird. Man hat diesen Zustand oft mit dem des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten verglichen: doch nichts wäre unrichtiger als das — es ist eine durchaus deutsche, beinahe preußische Erscheinung. Während des Barock gab es überhaupt nur ein offizielles Frankreich, und das Schaffen der Zeit, die gesamte französische Klassik, war sein Ausdruck, indes das Volk selbst schöpferisch geradeso unbeteiligt blieb, wie es leer ausging. Bei uns dagegen steht dem offiziellen Deutschland noch schroff jenes kulturelle gegenüber: und eben hier haben wir es erleben müssen, daß alles, was das erstere leistet, überhaupt kein Schaffen ist, sondern Karriere, Lieferung, Fabrik, künstlerisch vollständig bedeutungslos und an sich bloß deshalb bedauerlich, weil es mit seinen ohnmächtigen Kopierungen und Zerkomponierungen aller alten Stile der Ausbreitung des neuen Stils den nötigen Raum wegnimmt. Freilich ist die ganze Frage schließlich nur eine Generationswechsel-Frage — weil's nämlich schon sehr bald in Deutschland überhaupt keine Kräfte mehr geben wird, die noch fähig wären, nach

rückwärts zu ſchaffen. Inzwiſchen iſt es nur ein Ärgernis für alle kommenden Zeiten, daß in dieſer maßloſen Weiſe Raum verdorben werden darf: eine Stadt wie Berlin beiſpielsweiſe iſt zweifellos berufen, in den nächſten Jahrhunderten dieſelbe Rolle zu ſpielen, die etwa Paris in den letzten geſpielt hat, aber anſtatt ihr dieſe Rolle äſthetiſch zu erleichtern, hat ſie ihr das offizielle Deutſchland bis ins Nicht-wieder-gut-zu-machende äſthetiſch erſchwert, indem es aus ihr eine Ablagerungsſtelle von allem machte, was es auf Deutſchlands Akademien noch an Epigonentum und Dilettantismus gab. Um ſo größer allerdings iſt dafür auf der anderen Seite, im kulturellen Deutſchland, der Ehrgeiz, der Glaube und die Begeiſterung, hier wie überall der Zeit, dennoch und trotzdem, ihren eigenen, unerborgten, nur ihr gehörigen Ausdruck, ihren wahren, einen und einzigen Stil zu geben — dadurch, daß man, und wär's unter den größten äußeren Mühen, unentwegt weiterſchafft — nach vorwärts.

Darüber, daß das geſchieht, wie über unſere ganze Entwicklung, wacht die große innere Kulturpartei, die es, die Geiſter unſichtbar verbindend, in Deutſchland heute gibt. Vielleicht wird ſie ſich auch äußerlich noch einmal zuſammenſchließen, alle unſeren kleinen politiſchen Parteien durch eine große nationale erlöſend: beiden Teilen, dem offiziellen Deutſchland wie dem kulturellen, dem Staat wie dem Volk würde ſie wenigſtens gleich not und gleich gut tun: denn beide wollen ſie ja doch ſchließlich dasſelbe — die Größe Deutſchlands. Nur eine ſolche Kulturpartei könnte am Ende auch, während ſich die tiefſten und feinſten Aufgaben der Zeit ganz von ſelbſt durch das Individuum löſen, die letzten, die ſchwerſten, die eigentlichen Volksaufgaben zu ihrer Löſung bringen — wie jene, die ſo unbedingt gefunden werden muß, wie die Verſöhnung von Sozialismus und Nationalismus, von Maſſenkraft und Einzelkraft, von Menge und Menſch. Doch ſo oder ſo: die Hauptſache bleibt, daß der Geiſt des deutſchen Volkes heute gut und geſund iſt, mächtig und platzbegehrend in der Welt — von innen heraus wird er zu ſeiner Beſtimmung ſchon kommen und von außen her, wo dieſes außen auch liege, und wär's im eigenen

Körper, kann nichts mehr ihn hemmen. Ganz andere Gefahren haben wir beſtanden: zweitauſend Jahre liegen hinter uns, ſeitdem wir aus der Wildnis in die Menſchheit wanderten, zweitauſend Jahre haben uns mit Dunkel überſchütten wollen, und es iſt ihnen nicht gelungen — jetzt, da die alten Völker um uns zuſammenbrachen, gilt es, zuſammen mit allem, was in der Menſchheit aufrecht ſteht, zur Helle weiterzuwandern.

Jüngſte Völker.

Wir werden nicht allein gehen: mit uns ziehen dieſelbe Heerſtraße zur Zukunft jene beiden anderen Völker, noch jünger als wir und eben darum vielleicht minder feſt noch gegründet, erſt ſuchend vielleicht, wenn nicht irrend, doch uns geradeſo freundlich verwandt, wie feindlich abgewandt aller ſtürzenden Welt — die Slaven und die Amerikaner.

Die Zukunft, die Rußland vor ſich hat, iſt ſchwer, und manche meinen, verzweifelt. Aber man darf ſich durch vorübergehende politiſche Konſtellationen in ſeinem Urteil über ein Volk nicht irre machen laſſen. Hundert Jahre ſind heute erſt verfloſſen, und wir ſelbſt hatten unſer Jena: wer weiß, ob Rußland in hundert Jahren nicht zu ſeinem Sedan gekommen ſein wird? Es dürfte in Indien liegen: dort, wo ſeine „weiße", ſeine „heilige" Beſtimmung es hinweiſt. Schon hat es, als es das Unglück erfuhr, in eine äußere Kriſe hineinzugeraten, gleichzeitig das Glück gehabt, daß dadurch endlich auch ſeine innere Kriſe aufbrach. Nun hängt alles davon ab, in welchem Maße es die Kraft beſitzt, den Zuſammenbruch, was er auch an Verheerungen bringen möge, national zu überdauern. Und im ruſſiſchen Volke liegt dieſe Kraft: ſie liegt in der ſchlummernden Maſſe, wie ſie ſich unklar bewegt fühlt durch Träume von einer großen und freien Entäußerung des Seins in einem reinen und hellen Leben, nach dem die ruſſiſche Seele ſich ſehnt. Und

sie liegt vielleicht sogar im russischen Zarengedanken, der geradeso das notwendige Produkt der russischen Geschichte ist, wie der deutsche Kaisergedanke der der deutschen Geschichte, und den keines von beiden Völkern ungestraft, ohne sich selber mit der Tradition auch die Basis zu entziehen, aufgeben dürfte — am wenigstens aber das russische. Man vergißt so leicht, daß das russische Volk zu neun Zehntel ein Chaos von Kindern und Unmündigen ist und daß ihm namentlich in seinem Stamm, in seiner Bauernschaft, der Zarengedanke eine ganze Mythologie ersetzt, indem er hundert Millionen von Menschen durch den patriarchalischen Glauben an einen Gott verbindet, von dem sie wissen, daß er auf der Erde wohnt und für sie sorgt — hier kann nicht so ohne weiteres umgestürzt, sondern muß langsam entwickelt werden. Anderseits liegt gerade in dieser Kindlichkeit und Unmündigkeit der Wert des russischen Volkes: über hundert Millionen Menschen könnte man einfach hinweggehen, wenn sie Chinesen wären, Ungeziefer der Erde, aber mit hundert Millionen Menschen muß man rechnen, wenn sich in ihrer Rückständigkeit und Einfalt eine so tiefe Gottahnung, eine Wirklichkeitsmetaphysik, eine Naturmystik verhüllt, daß sie das Volk zum religiös begabtesten unter allen lebenden macht. Gerade deshalb aber wird es ruchlos, wenn der Herrschergedanke, der Gewalt über die Gefäße hat, in die diese Innenkraft gegossen ist, diese Rückständigkeit und Einfalt zu egoistischen Zwecken mißbrauchen und um ihretwillen die gesamte Entwicklung, statt sie organisch zu fördern, autokratisch unterbinden will. Dann muß schließlich aus dem Volke heraus die Rache kommen und es sich, empört, seine Befreiung erzwingen. An diesem Scheidewege steht das russische Schicksal heute, steht dort, wo seine Vergangenheit und seine Zukunft sich trennen, wo es sich entscheiden muß, ob dieses Schicksal sich gewaltsam oder gütig vollziehen wird.

Im russischen Volkscharakter selbst liegt die Wahrscheinlichkeit eines gütigen Ausgangs. Auf jeden Fall würde aber auch das russische Volk, weil es sich um einen gesünderen, unverbrauchten und unverdorbenen Organismus handelt, aus einer russischen Revolution, sobald sie erst einmal zum Austrag

gekommen und Recht wieder Recht geworden, ſchneller und ſicherer hervorgehen, als ſeinerzeit das franzöſiſche Volk aus der ſeinen — wie denn überhaupt beide Bewegungen gar nicht mit einander vergleichbar ſind, ſo wenig, wie ein altes Volk mit einem jungen. Als das franzöſiſche Volk einſt in die franzöſiſche Revolution eintrat, da wollte es ziviliſatoriſche Veränderungen, eine vollſtändige Neuregelung ſeiner Verhältniſſe. Das ruſſiſche Volk dagegen ſtellt ſeine ziviliſatoriſchen Forderungen, wie die der Konſtitution, nicht um ihrer ſelbſt, ſondern nur als Mittel zu einem höheren Zweck: es will ſeine Weltanſchauung und aus ihr heraus ſeine ethiſche und aeſthetiſche Kultur haben — jeder einzelne will ſich nicht als Bürger, ſondern als Menſch fühlen. Schon deshalb iſt Rußland, im Gegenſatz zu Frankreich, auch nie groß an Agitatoren und Polemikern, die mit furchtloſen Agreſſiven das ruſſiſche Volk zu befreien ſtrebten, wohl aber groß an Dichtern geweſen, die die ruſſiſche Seele offenbarten und ihr ſtill und geheimnisvoll, aber nicht aufreizend und laut, die Form des ruſſiſchen Menſchen der Zukunft ſuchten. Das ſchärfſte ruſſiſche Tendenzſtück, Gogols „Reviſor“, war ſelbſt für den ruſſiſchen Staat keine Gefahr, und die anderen ruſſiſchen Dichter haben ſich überhaupt vom Tendenziöſen fern gehalten. Sogar Tolſtoi, der eifernde Greis, iſt mehr ein Segner der ruſſiſchen Seele, als ihr Erreger: freilich erſcheint er durch die Art, wie er ſegnet, eher ein innerer Gegner der ruſſiſchen Entwicklung als ihr Förderer, denn er ergreift das Volk zwar da, wo es wurzelt, zugleich aber auch da, wo es ſtockt, und beſtätigt es ſo in allem noch, was es innerlich aufhalten kann, anſtatt es innerlich, vom Quietismus zur Energie, zu erlöſen. Prieſterlich-asketiſche Züge hat das ruſſiſche Volk ſchon von ſich aus genug: was ihm fehlt, ſind die heroiſch-vitalen, die es allein nach vorwärts zu bringen vermögen. Sie hat Doſtojewski als erſter gegeben, hat als erſter energetiſche Furchen in die problematiſche Phyſiognomie des Slaven gegraben: ſein großes Werk iſt ein einziges Epos vom ruſſiſchen Menſchen, der da ſteht und ſich der Dumpfheit ſeiner inneren Bindung zu entwinden ſucht, der da ſteht und ringt auf ſeinem inneren Golgatha,

ein Beter halb und halb ein Verbrecher, und nach der Wahrheit und dem Licht seiner Zukunft verlangt. Bei Dostojewski setzt denn auch, während Tolstois Schaffen ihr eigenes Ende ist, die Weiterentwicklung der russischen Dichtung ein: und auf Dostojewski, den echt russischen, den sakrosankten, den epileptischen Menschen, in dem sich unter Zuckungen die slavische Mystik zum ersten Male der modernen Zivilisation vermählte, berufen sich alle, die — wie Mereschkowski — die russische Hoffnung teilen und von der russischen Bestimmung glauben, daß sie dem seelischen Leben der ganzen Menschheit die tiefen Erneuerungen geben wird.

Denn weithinaus sind längst schon die Ahnungen der russischen Jugend geworfen — und Ahnungen trügen nicht. Wenn sie sich alle aber, die evolutionistischen wie die revolutionären, die nationalen wie die anarchistischen, dahin vereinen, daß das Rußland der nächsten Jahrzehnte und Jahrhunderte vom Byzantinismus befreit werden muß, daß der Byzantinismus höchstens dem russischen Stil die nationalen Linien zuführen wird, daß er in Rußlands staatlichem wie persönlichem Leben dagegen, wofern er als Prinzip der Zukunft beibehalten würde, nur in einem schauerlichen Kataklisma endigen könne — dann sind die nationalen und evolutionistischen Ahnungen die festen gegründeten, während die anarchistischen und revolutionären schwarmgeistig im Unklaren tappen, dann liegen nur die ersteren auf dem Wege, die letzteren aber auf einem Irrwege zur russischen Zukunft: denn die ersteren rechnen mit der Gesundheit des russischen Volkes, die letzteren aber mit seinem Wahnsinn.

Freilich, das russische Volk ist so gesund, so erdhaft und frisch, daß es auch die letzte und äußerste Erschütterung, den Aufruhr seiner ganzen hundert Millionen, und sollte er über Menschenalter sich hinziehen, noch überstehen würde. Und selbst wenn das Slaventum, so wie es heute politisch abgegrenzt ist, darüber national auseinanderfiele — es würde sich doch national wieder zusammenschließen. Das russische Volk, in all seiner stoischen Demut und zugleich doch rassigen Wildheit, gehört nun einmal zu den innerlichen Völkern, die nicht untergehen können,

ohne ihren Beruf auf der Erde auch äußerlich erfüllt zu haben: nicht umsonst ist es mehr als ein tatarisches Volk, das die Wüste, die es einst ausgespieen, wieder verschlingen könnte, nicht umsonst hat es nach der einen Seite seinen indischen, nach der andern seinen germanischen Blut- und Geisteseinschlag. Heute scheint sein Geschick wie mit Blindheit geschlagen — aber dunkel glüht seine Zukunft in ihm selbst.

Vor dem amerikanischen Volke liegt die Zukunft bereits hell: hell nicht von dem Leuchten einer Mystik, wie sie nur in der Seele eines sich sehnenden Volkes aufglimmen kann, sondern hell von dem Glanze des Exzelsior, wie es mit Funken aus dem Willen eines schaffenden Volkes schlägt — hell von dem Strahl des elektrischen Lichtstroms, der aus der Hand der Freiheitsgöttin im Newyorker Hafen über das heranbrausende Weltmeer fließt.

Dabei ist es nicht die moderne Zivilisation allein, deren Amerika heute schon sicher ist: auch die Wendung zu einer Kultur, freilich unter ganz anderen Bedingungen, als europäische Völker sie haben könnten, ist schon getan. Die moderne Zivilisation gehört ja auch England, als Imitationsfrage selbst Japan, als Luxusfrage selbst Rußland an: hochtalentiert, aber ohne sie auch nur um einen einzigen Gedanken zur Kultur weiterzuführen, hat Japan sie glänzend adaptiert; und genial unbekümmert, aber so unsolid wie nur möglich, hat Rußland sie in seinen inneren und äußeren Expansionen mitgemacht. Am besten zeigt natürlich der Vergleich mit dem blutverwandten England, welche Stufe es ist, um die Amerika bereits höher steht: wie es sich zu einem Zivilisationslande von der Art Englands verhält gleich einem Sparta zu einem Korinth, gleich einem Rom zu einem Karthago. Sparta konnte das Geschick Griechenlands nicht aufhalten, weil es vereinzelt stand und athenische Kultur bereits zu hoch entwickelt war, um sich noch mit spartanischer Ethik zu durchsetzen. In Rom dagegen stand jeder einzelne für die große Allgemeinheit, und ganz wie dort jeder Römer vor allem Römer war, so ist in Amerika heute jeder Amerikaner vor allem Amerikaner: Mensch mit dem Bewußtsein, daß es gilt, nicht die

Laster, sondern die Tugenden der Rasse überall hinzutragen, durchzusetzen und zu befestigen. Diese Tugenden aber sind so groß, machtvoll und ausgreifend, daß sie aus Amerika zum mindesten schon einmal ein Land ethischer Schönheit gemacht haben. Man kann auch das nur ethische Zivilisation nennen: aber auf jeden Fall unterscheidet sie sich von einer bloß ökonomischen Zivilisation, für die eben England das Beispiel ist, so, wie sich sonst nur die Kultur von der Zivilisation unterscheidet. Und so gibt man Amerika denn wohl besser den Ruhm, daß das, was es hat und worin sein Wert liegt, eine ethische Kultur ist. Prachtvoll ist es, wie sich das amerikanische Leben, von Ausgestoßenen Europas der Prärie und dem Urwald einst aufgezwungen, zu einer unerbittlichen Sittlichkeit verhärtet hat, die nun die Nation zusammenhält in einem unantastbaren Familien-, Rechts- und Staatsleben – ähnlich in Wahrheit nur dem der Römer. Auch in Amerika gibt es Korruptionen: die verbrecherischen Elemente, aus denen das Volk neben den puritanischen – die nur in ihm arbeiten statt beten lernten – sich ursprünglich bildete, mußten wohl noch verbrecherisch durchschlagen. In der eigentlichen, der zentralen, nicht der peripherischen Nationalenergie, in der typischen Sinnesart der sich bildenden Rasse schlugen sie dagegen in ihr gerades Gegenteil um: und im Willen seiner geistigen Führer ward Amerika geradezu das Land einer Regelung des Lebens durch Annahme frei, doch fest verpflichtender Grundsätze, die in der Überzeugung von dem Wert und der Wucht der Menschenwürde und der gegenseitigen Konsolidation wurzelten und in einer vital-moralischen Weltanschauung, nicht einer prüd-moralischen, wie in England, mündeten. Und etwas ist wohl so schon gewiß: wenn das Amerikanertum irgendeinen großen Wert auch für die Menschheit geben kann, dann wird es, geboren aus dem Römertum der amerikanischen Rechtlichkeit, das neue, das moderne Recht sein! wie es uns not tut und wie wir es haben müssen, um nicht nach toten, moralinsauern Formeln, sondern nach lebendigen, menschlichen Begriffen wieder Ordnung in unser Leben und unsere Auffassungen von Macht und Entwicklung, Wille und Schicksal

endlich auch zu einer Wirklichkeitsanwendung zu bringen! Diese Aufgabe allein würde schon genügen und dem amerikanischen Volke, auch wenn es sich nur auf sie würfe und an keine weitere heranginge, seine Weltstellung in der Weltgeschichte schaffen.

Doch schon hat es einen Schritt weiter getan: den von der ethischen zur ästhetischen Kultur — den Schritt noch über Rom hinaus. Es bekam keine originale Musik, denn die steckt bekanntlich noch in der primitiven Melodik des Niggersangs. Es bekam auch keine originale Malerei, denn die blieb in Abhängigkeit von England und Frankreich. Aber es bekam eine originale, eine amerikanische Literatur: seine Weltanschauung schlug nieder im Wort und im Gleichnis. Schon mit Poe, in dem alte und neue Welt sich dichterisch kreuzten, entrang sich dem traditionell-romantischen Geist ein fundamental-amerikanischer. Dann aber erhob sich Walt Whitman, Amerikas ungeheuerstes Versprechen, eine Erscheinung, wie Rom sie niemals, wie sie nur Hellas gehabt. Mit einem Schlage ward klar, daß der amerikanische Volksboden auch metaphysische Kräfte in sich barg. Und mehr noch: daß es möglich war, diese metaphysischen Kräfte mit derselben unheimlichen Energie, mit der man in Amerika eine vollständig neue Zivilisation der Erde entstampft hatte, ihr auch ästhetische Kräfte zu entreißen. Walt Whitman selbst aber, der wundervolle Alte, der riesenhafte Geist, das unermeßliche Hirn, in rollenden Ewigkeiten und ganzen Schöpfungen denkend und doch mit dem Kleinsten und Menschlichsten fühlend, in dessen Schatten nun viele Generationen leben und arbeiten können — Walt Whitman selbst aber stand da, als der Dichter des angewandten Monismus, als der Vater einer neuen Wirklichkeitsmythologie, als der Seher des inneren Amerikanismus. Wohl steht er bis heute allein, wohl hat sich seither kein zweiter Name an seinen ersten gereiht: aber gerade das ist ein Zeichen, wie weittragend seine Tat war — so weit, daß sie nun vielleicht für Jahrzehnte, vielleicht für Jahrhunderte dem amerikanischen Volke genügt und dieses selber nichts anderes kann, als den ihm offenbarten Geist in sich aufnehmen und dem Leben wieder einschmelzen, dem er ursprünglich entnommen. Das amerikanische Volk ist nun einmal ein ernstes und sachliches Volk, es

kennt nichts als seine Energie und die Ziele seiner Energie, es ist selber die verkörperte Überwindung aller Problematik: deshalb wird es seine Kräfte nicht in vielen Dichtern zersplittern, sondern hat, wenn es schon Dichter hervorbringt, bloß Platz für solche, die das unbedingt Notwendige geben, während ihm alle anderen nur als geistige Müßiggänger erscheinen würden. Im Sinne dieses Ernstes und dieser Sachlichkeit ist dann die neuere amerikanische Literatur mehr darauf aus gewesen, den Amerikanismus, als Lebensauffassung, als Weltanschauung, wie man ihn nun nehmen mag, logisch und konkret für die Öffentlichkeit festzulegen, statt ihn phantastisch und abstrakt der Nachschöpfung zu überlassen. Doch geradesowenig wie ein Volk, das einmal einen Dostojewski und Tolstoi hervorgebracht, national unterzugehen vermag — geradesowenig wird ein Volk, das einmal einen Walt Whitman aus sich aufsteigen gesehen, die einmal vernommene Stimme mit ewigem Schweigen bedecken. Der Beweis war mit Walt Whitman erbracht, daß im amerikanischen Volke, so wie es sich als Rasse geartet, überhaupt Kunst liegt, neue und große, wilde und unsterbliche Kunst — das war vorerst genug. Kommt aber der Augenblick für das amerikanische Volk, da es von neuem Werke braucht, so wird diese Kunst auch abermalig wieder zur Schöpfung werden.

Mit Amerika schließt sich der Ring der Nationen, den die romanischen eröffnen, um über die germanischen weg am Ende zu Rußland und ihm hinzuführen. In Betracht kommen diese Völker alle für uns und die Zeit: die einen erfüllen mehr die Vergangenheit, um die zweiten kreist spürbar die Gegenwart, die Epoche, der Stil, die dritten weisen hinaus in die Zukunft — und so sind ihre Werte notwendig verschieden. Will man ihr Verhältnis einander kurzweg bestimmen, so kann man vielleicht mit einem einzigen Worte sagen, daß die Deutschen der Zeit die Weltanschauung, die Russen die Seele, die Amerikaner den Willen geben. Dem haben die anderen Völker wenig entgegenzustellen: die Italiener vielleicht ihre Tradition, die Spanier ihre Rassigkeit, die Franzosen jedoch bereits nur ihre Politur, noch dazu sehr leicht phrasisch entartet, indes die Engländer, als Abschluß ihrer geistigen Entwicklung, aus dem Gefühl

wankenden Selbstvertrauens heraus, sich schließlich den Bluff erfanden. Aber ich glaube – Weltanschauung, Seele und Wille, sie genügen auch schon für eine lange Zukunft und eine große Menschheit. Pangermanismus, Panslavismus, Panamerikanismus, nicht nach der Ziffer und dem Idiom, sondern nach dem Geist und der Gesinnung verstanden: das sind die bewegenden Kräfte unserer Entwicklung. Und wäre unser Staatsleben nicht in dieser kläglichen Gelegenheitspolitik befangen, gründete es sich nicht auf Zwei- und Dreibünden von Völkern, die auch nicht das geringste miteinander zu tun haben, jungen und alten, gesunden und verdorbenen, germanischen und romanischen Völkern wahllos durcheinander, sondern könnte es sich endlich zu einer bewußten Rasse- und Pionierpolitik bedingungsloser Zukunftsvölker entschließen, so würde damit die Entwicklung der Menschheit auch politisch gesichert sein, während die Geschichte so wohl wieder den Umweg nehmen muß um Blut und Gewalt, um zu ihrer Bestimmung zu gelangen.

Weltanschauung ist der Geist, der zum Himmel sich wölbt, Seele ist der Geist, der der Erde entsteigt, Wille ist der Geist, der Gegenwart und Zukunft verbindet. Weltanschauung ist der Geist der Höhe, Seele ist der Geist der Breite, Wille ist der Geist der Länge. Hier liegen die drei Dimensionen des modernen Völkerlebens, in denen sich das Schicksal der Menschheit erfüllen wird, ohne daß ein Zufall an ihm auch nur zu rütteln vermöchte.

Der Stil.

Die letzte Wahrheit einer Zeit über sich selbst ist ihr Stil. Mit dem Stil einer Zeit ist ihr Dualismus von Stoff und Form überwunden. Mit dem Stil einer Zeit hat man das Ewigkeitsmaß, mit dem sie sich monistisch selber bemißt. Mit dem Stil einer Zeit kennt man das Gesetz ihrer natürlichen Zuchtwahl, angewandt über die Menschheit hinaus auf die Werke der Menschen, in letzter Linie, da Kunst die äußerste Steigerung menschlichen Schaffens ist, ihrer künstlerischen Werke.

Eine neue Stilbildung ist immer erst möglich, wenn die alte, die ihr unmittelbar vorherging, sich vollständig erschöpft, sich womöglich bis zum Klischee erniedrigt hat — und wenn anderseits inzwischen von dem Leben eine derartige Menge von Rohstoff heraufgefördert wurde, daß er zu einer neuen Synthese genügen kann. Vorher jedoch, solange die alte Stilbildung immer noch gewisse Verfeinerungsmöglichkeiten besitzt und das Material zu der sich bildenden neuen Synthese immer erst im Elementarischen steckt, bleibt einer Zeit nichts anderes übrig, als haltlos zwischen Epigonentum und Progonentum hin und her zu pendeln, den alten Stil bis zum Überdruß zu wiederholen und den neuen bis zur Verzweiflung zu suchen.

Unsere Zeit hat sich aus einer derartigen Übergangsphase jetzt zur Freiheit über sich selber hinausgerungen und schickt sich an, die Zeitmetamorphose im Sinne der neuen Anschauungs-

weiſe zum Typiſchen zuſammenzufaſſen, die Zeitphänomene zum Definitiven ineinanderzurunden, die Zeitdynamik zur Zeitmechanik zu bändigen. Die Periode des kollektiven Naturalismus, die unmittelbar vorherging, hatte noch keinen Stil: aber ſie war gleichzeitig eine Periode der Natürlichkeit — und ſo bereitete ſie den Boden, lehrte uns das Vergeſſen der Vergangenheit, lehrte uns die Hochachtung vor der Wirklichkeit und ſchuf uns damit überhaupt erſt wieder die Möglichkeit, aus uns ſelbſt heraus wir ſelber zu ſein. Das war ein äußeres Moment, wichtiger war das innere: daß wir überhaupt jemand waren, daß — welch ein Zeichen der Zeit! — der feſſelnde Geiſt des Peſſimismus ſich befreit hatte zum überſchwenglichen Optimismus, daß Lebenswille und Schaffensfreude allenthalben aus jungen Völkern hervorbrach, und ſie die Erde bedeckten mit der gigantiſchen Viſion einer neuen Ziviliſierung. Von dieſer veränderten Ziviliſation, die der kollektive Naturalismus uns ſehen lehrte, bekam dann unſer Stil ſeine Grundlinien, bekam ſeine allmähliche Entſtehung, wie ſie ſich langſam heraushob aus dem Chaos der tauſend neuen Dinge, ihre ſtärkſten Anhaltspunkte, ließ er ſelber ſich von ihrer Eiſenſtruktur, die zugleich ihre Sachlichkeitſtruktur war, das äußere Beiſpiel und die innere Richtung geben. Nun konnten beide aufeinander einwirken: Menſchen der Zeit und Erſcheinungen der Zeit — nun konnte an die Periode des kollektiven Naturalismus eine des individuellen ſich ſchließen, nun konnten wir darangehen, zentral vorzudringen, das Vielfache durch das Einfache zu erſetzen, und das Geſetz der Verkürzung, das noch je oberſtes Stilgeſetz war, zur Anwendung zu bringen. Dabei half uns unſere Weltanſchauung: in ihr lag die unterirdiſch treibende Kraft. Das Weſen der neuen Stillinien war das des Unbedingt-Organiſchen, des Biologiſch-Notwendigen, einer Syntheſe von allen Antitheſen der Welt. Und ſo ward denn auch unſer Stil vor allem einmal ein organiſcher, biologiſcher, ſynthetiſcher Stil. Nicht grundlos iſt die Zeit, die dieſe geheimnisvollen Spiralen in das Leben ſich einzeichnen ſah, wie ſie gleichſam aus dem embryonalen Herzpunkt der Schöpfung zu wachſen ſchienen, dieſelbe Zeit, deren Lebensauffaſſung im

Entwicklungsgedanken wurzelt. Leben ist Kampf ums Dasein: Kunst ist Freude am Kampf ums Dasein — nie war das vielleicht so deutlich wie heute! Die Weltanschauung der Antike dachte in Tempeln mathematischer Ideen, die der Gotik in Spitzbogen mystischer Dreieinigkeit: unsere Weltanschauung denkt in kosmischen Evolutionen — daher konnte unsere Kunst gar nicht anders, sie mußte schaffen in den Linien des Werdens.

Diese Entwicklung des modernen Stils, daß sie sich so einfach und selbstverständlich, so unbedingt natürlich vollzog, verbürgte allein schon seine Formenreinheit. Hinzu kam ein anderes: daß er dem Zwang überhoben war, Reste von vergangenen und ihm womöglich feindlichen Stilen in übergroßer Masse in sich einzuschmelzen. Noch nie hat ja ein Stil, außer den rein barbarisch geschaffenen, sich nur auf sich selbst und der Basis der Zeit aufbauen dürfen, sondern stets fiel diese Basis zusammen mit der Tradition früherer Zeiten und Stile. Man kann geradezu sagen, daß in der Stilgeschichte, wie sie Stil an Stil reiht, jeder neue sich selbst und die Summe der früheren dazu enthält. Nur ist dabei eines wichtig: jeder Stil erreicht einmal seine Wirkungsgrenze, wirkt sich einmal aus, besteht zwar als solcher noch weiter, muß es aber geschehen lassen, daß alle nachfolgenden Stile sich sozusagen immun gegen ihn verhalten. Und wenn wir das nun auf den modernen Stil anwenden, so war er prinzipiell zwar der Eventualität ausgesetzt, daß frühere Stile auch auf ihn noch hinüberwirkten und ihm die Entwicklung vielleicht erschwerten, aber faktisch lag die Situation so, daß der Grad dieser Hinüberwirkung minimal war und obendrein noch eher förderte als aufhielt. Vor allem hatte sich die Antike vollständig und endgültig ausgewirkt: die Renaissance hatte aus dem Rest, den das Altertum an Stoffen und Formen gelassen, noch einmal die schöpferische Wurzel gezogen, aber dann entfernten sich Leben und Altertum immer mehr voneinander, nur noch eine kurze Nachklassik war möglich, und, nach neuer Kreuzung mit dem Christentum, eine kurze Romantik — dann jedoch lag die Antike vollständig aufgearbeitet da, an uns nur heranreichend als eine schöne Erinnerung, aber nicht

mehr als fortzeugende Wirklichkeit. Anders war unſer Verhältnis zur Gotik: die Gotik, einſtmals in ihrer Entwicklung ſo überrumpelt, wie das Germanentum vom Romanentum überhaupt, war auch jetzt noch ein in hohem Maße unausgewirkter Stil. Hinzu kam aber vor allem, daß die Gotik, ſtatt dem modernen Stil entgegengeſetzt zu ſein, im Gegenteil ſich freundlich zu ihm hinneigte und in einer geheimen Linienübereinſtimmung geradezu als Helferin anbot. In der Gotik war einſtmals, im Gegenſatz zur antiken Ornamentalik, der moderne Zug zur Charakteriſtik bereits durchgebrochen, in der Gotik hatte man zuerſt das Häßliche naturaliſtiſch entdeckt und auch dieſes noch in die Kunſt einbezogen, der Hang der Gotik zum Grotesken und unſer eigener Drang zum Organiſch-Exzentriſchen ergaben verwandte Formen, die urgermaniſche Hieroglyphik näherte ſich der ultramodernſten Linienphantaſtik, überhaupt war die Gotik ein rein germaniſcher Stil, mehr noch, war der eigentlich deutſche Stil geweſen — und der moderne Stil fand gerade jetzt im Germanentum und dort wieder in Deutſchland ſeinen eigentlichen Ausbreitungsherd. Wenn alſo irgendwie ſympathetiſch eingeſetzt werden konnte, dann war das in der Gotik nur möglich, als dem künſtleriſchen Ausdruck derjenigen Epoche, in der die Welt des Nordens zum erſten Male verſucht hatte, ſich zum Mittelpunkt der Erde zu machen — heute, da derſelbe Geiſt des Nordens dieſelbe Bewegung wiederum aufgenommen. Geruht hat dieſe Bewegung ja eigentlich nie, Renaiſſance, Klaſſik und Romantik waren lediglich mehr oder weniger große Intervalle in der allmächtigen Ausbreitung des Germanentums, die die Entwicklungsgeſchichte der Menſchheit ſeit dem Ausgang des Mittelalters ausgemacht hat. Das wird man freilich ganz klar erſt ſehen können, wenn die Gotik ſelber ſich dereinſt ausgewirkt haben wird und man dann den Abſtand und Überblick der Jahrhunderte zu ihr und zu uns anlegen kann: dann wird man auch ſehen, wie beide Epochen gerade als Stile ineinander übergehen, wie ſie verwandt ſind, die Zeit der Dome und die Zeit der Eiſenbahnhallen — nur, daß die eine erſt ein ſpirituelles Element war und die andere die materielle Fundamentierung dann ſchuf.

Von einer Neugotik könnte man daher heute reden, nicht aber von einer Neorenaissance, oder gar einer Neoklassik und Neoromantik, wie alle diejenigen tun, die nicht wissen, wo unsere Zeit verwurzelt ist, wohin sie hinabreicht, und wär's auch bloß in der mystischen Vorstimmung. Doch auch dieser Begriff einer Neugotik will noch mit Vorsicht genommen sein: um nicht in reaktionäre Stilisierung, in Archaismus und Mystizismus zu verfallen, müssen wir uns eingestehen, was Gotik uns nur zu geben vermag und was nicht — daß, geradeso, wie etwa in der Architektur die Konstruktion, der Grundriß, der Aufriß stets die Hauptsache bleibt und die Entwicklung der Zierformen nur nebenhergeht, auch die Basis des modernen Stils stets unsere moderne Zivilisation ist und die Gotik uns deshalb niemals vital und als ein Prinzip, sondern ausschließlich formal und als ein Ferment bereichern kann. Auf keinen Fall dürfte es geschehen, daß etwa die Ästhetik der Gotik zur modernen gemacht würde: wiederum kommt die erstere der zweiten nur am nächsten — so, wie sie beide in gleicher Weise feindlich der Ästhetik der Antike entgegengesetzt sind. Wir bleiben moderne Menschen, auch wenn wir wissen, wer unsere Väter waren: und mit uns bleibt unserere Ästhetik modern.

Daß ein Kunstwerk häßlich ist, sagt uns bereits lange nichts mehr über seine Güte: das war das Maß der steril gewordenen Antike. Und auch die Frage, ob ein Kunstwerk wahr oder schön sein sollte, hat ihre Antwort gefunden: das war das Maß des im Experimente befangenen Naturalismus. Jetzt, nachdem seine Übergangszeit hinter uns liegt, fühlen wir zu deutlich, daß es unschöne oder unwahre Kunstwerke eigentlich niemals gegeben hat: unschön ist höchstens eines gewesen, das nichts sein wollte als „wahr" — und unwahr ist höchstens eines gewesen, das nichts sein wollte als „schön". So sehen wir das Kunstwerk und den Künstler, unsere Zeit, ihr Schaffen, ihren Stil auf anderes hin an: auf ihre äußere Einheitlichkeit und auf ihre innere Notwendigkeit. Langsam haben wir uns dazu durchgerungen: zuerst, indem wir das Kunstwerk soziologisch aufnahmen und seine Einheitlichkeit und Notwendigkeit als

Ergebnis des Milieus zu begreifen ſuchten – aber das war denn doch noch zu eng und wir erfaßten kaum das Gewand. Deshalb gingen wir einen Schritt weiter, nahmen den Künſtler pſychologiſch und ſuchten ihn als Individuum zu verſtehen: aber auch das traf noch nicht das Ganze, denn die Forderung der pſychologiſchen Erklärung eines Kunſtwerkes kann logiſcherweiſe ſchließlich nur dann erfüllt werden, wenn der betreffende Künſtler ſich nicht ſelbſt reſtlos zu erklären vermocht hat – nur einem beſonders problematiſchen Künſtler konnte man ſo näher kommen. Und ſo gingen und gehen wir denn noch einen dritten Schritt weiter und nehmen, Soziologie zur einen, Pſychologie zur andern Seite, doch ſtets nur als Mittel, die Perſönlichkeit als ein erreichtes Ziel, als Repräſentanten ihrer Raſſe, als einheitlichen und notwendigen Ausdruck ihres Volkes, nehmen ſie in ihrer Bedeutung für die Zeit, in ihrer Wirkung auf die Menſchheit, in ihrer Stellung im Leben – im Stil. Nur ſo können wir uns zugleich darüber klar werden, was die Schaffenden von heute, und zwar die Menſchen, wie die Völker, die in den Menſchen geheimnisvoll ſchaffen, an Gemeinſamem verbindet und Trennendem ſcheidet – wie die Kräfte, aus Gründen, die nicht ſo ſehr in der einzelnen Perſon, als in der allgemeinen Geſchichte liegen, zur Stunde untereinander verteilt ſind. Daß wir aber dieſen Standpunkt haben können, liegt auch nur wieder an unſerer Weltanſchauung und iſt ein Zeichen dafür, daß ſie immer mehr ins Volle und Helle ſich auswächſt. Noch der Individualismus meinte, daß alles Ziel der Kultur nur ſei: einzelne große Männer heranzubilden. Jetzt haben wir jedoch wieder den beſſeren Glauben, daß alles Ziel der großen Männer nur iſt: die große Kultur heranzubilden.

Das Bewußtſein, das die Schaffenden von heute haben, diejenigen wenigſtens, die wirklich Schaffende nach vorwärts und um des Lebens willen ſind, iſt von dieſer Art. Sie wiſſen, daß es ein jüngſtes Gericht in der Welt gibt, eines, das nicht örtlich herniederſteigt, ſondern beſtändig und raumlos in der Menſchheit ſelbſt wohnt. Generationen urteilen dort über Generationen, nicht nach Schön und nach Häßlich, auch nicht nach Gut und nach Böſe,

sondern nach Schaffen und Nichtschaffen. Vor seine Schranken wird jeder mit seinem schöpferischen Gewissen gefordert und von ihm Rechenschaft darüber verlangt, wie er den Drang seiner Zeit genutzt und in Werke gegossen. Das Urteil aber, das da gefällt wird, ist dann das Urteil der Jahrhunderte und Jahrtausende, alle Zivilisationen und Kulturen, alle Rassen und Nationen sind seine Zeugen, der Geist der Menschheit schwebt über ihm hin, und auch unsere Zeit, mit allem, was sie geschaffen, wird vor ihm einstmals erscheinen müssen.

Inzwischen jedoch, solange wir Lebendige sind, ist unsere Zeit so groß wie unsere Zeitgenossen groß sind.

Die Menſchen.

Deutſchland.

Chamberlain.

Die Entwicklung der Erde in den letzten dreitausend Jahren, gesehen als Schaffensgeschichte der Menschen, war die Ausbreitung der antiken Kultur, ihr Zusammenbruch, und dann, in ruckweiser Verdrängung, allmählicher Ablösung, endgültiger Ersetzung der Trümmer, die Ausbreitung der modernen. Die stilbildende Kraft des ersten Umlaufs lag im Hellenentum: Griechenland wirkte zentral, Griechenland wirkte peripherisch. Die stilbildende Kraft des zweiten Umkreises lag im Germanentum: Deutschland und die Stätten seiner umländischen und überseeischen Auswirkung schufen das veränderte Erdbild. Dem Romanentum fiel dagegen mehr die Vermittelung zwischen beiden Kreisen zu, teils machtvoll fördernd, politisch in Rom selbst, vital während der Renaissance, teils aber auch aufhaltend, philosophisch etwa als Katholizismus, ästhetisch als Klassizismus jeglicher Art.

Leicht wurde denn auch der Menschheit diese gewaltige Auseinandersetzung mit sich selber nicht. Leicht wäre sie ihr vielleicht geworden, wenn die Germanen, als sie vom Norden, wo ihnen nur erst ein barbarisches Leben möglich gewesen, zum Süden herniederbrachen, dort überhaupt keinen Gegner angetroffen hätten — so, wie einst die Griechen kaum einen Gegner antrafen, als sie vom Balkan herniederstiegen und in Hellas ihre Wohnsitze nahmen, die dann ihre Kulturstätze werden sollten. Doch anderseits, wer weiß — vielleicht hat auch gerade diese

Leichtigkeit, mit der das Hellenentum zu ſich ſelbſt kam, hernach ſeinen ſchnellen Untergang mit ſich geführt: wie ganz anders wäre wenigſtens ſeine ethiſche und nationale Feſtigung notwendigerweiſe geweſen, wenn es, nachdem es ſeine Urheimat verlaſſen, nicht bloß ein paar pelasgiſche Stämme zu unterwerfen gehabt, ſondern etwa erſt einmal den geſchloſſenen Ring der Monarchien des Orients hätte durchbrechen müſſen, in jahrhundertelangen, oft vielleicht verzweifelten, aber ſchließlich doch ſiegreichen Kämpfen, ehe es glücklich nach jenem Hellas, jener Heimat ſeiner Beſtimmung gelangte. Auf jeden Fall – das Germanentum, das ſcheint gewiß, iſt zu ſeiner ethiſchen und nationalen Kraft nicht zuletzt dadurch gekommen, daß es ſie ſich blutig, mit Wunden am Körper und Wunden am Geiſte, erſt erwerben mußte und ſo, mit jedem Bollwerk, das es zu überrennen, mit jedem Widerſtande, den es zu überwinden, mit jedem Gegenſatz, den es herunterzuringen hatte, zäher, kräftiger, ausdauernder wurde. Dadurch hat es dann, weil es von früh auf zu kämpfen gewohnt war, ſelbſt wenn es in Teilen und zu Zeiten am Rande ſeiner Vernichtung ſchon zuſammenbrach, als Ganzes doch durchgehalten und auf die Dauer geſiegt. Aus unſerer Geſchichte möchten wir deshalb auch nichts miſſen, kein Unglück und Ungeſchick, keine Lage des Zwangs und der Not, keinen Niedergang, keinen Jammer, keinen Schlag – wir fühlen zu gut, daß all die Tragödien uns nur innerlich reicher und äußerlich ſtärker gemacht, und ſich am Ende von ihrem Böſen trotzdem zu unſerem Guten verkehrt haben. Nicht die Wirrnis der Völkerwanderung möchten wir miſſen: denn ohne ſie wüßten wir nicht, mit welchem Stoß, unaufhaltſam, unterſt zu oberſt, oberſt zu unterſt kehrend, junge friſche Völker gegen alte morſchende prallen, aber auch, daß ſie ſich dann zwiſchen den Völkern nur zu behaupten vermögen, wenn ſie nicht nur Raſſe, ſondern Nation ſind. Nicht den Ausgang der Stauferherrlichkeit: denn ohne ſie wären wir um die ſchmerzliche, aber heldiſche Erfahrung ärmer, daß auch eine junge Nation nicht daran gehen kann, imperialiſtiſch die Welt zu beherrſchen, bevor ſie nicht unbeſtritten Herrſcher im eigenen Lande geworden. Nicht den

Zusammenbruch der Napoleonzeit: denn gerade von ihr ab, nachdem nicht, wie es einen Augenblick schien, das Romanentum dem Germanentum ein Ende bereitet, sondern das Romanentum sich nur selber den Grab- und Schlußstein seiner Zwischenherrschaft gesetzt – gerade von ihr ab war endgültig Raum für die nördliche Menschheit auf der Erde, und schon heute umgreift sie, von Rußlands endlosen Unerschlossenheiten, über Deutschlands Mittelpunktsstellung hinweg, bis zu Amerikas bereits eröffneten Weiten, unbestritten die Völker, die Länder, das gesamte Leben der Zeit, indes alle südliche Menschheit immer mehr in die Nacht ihrer Unbedeutendheit, Erschlaffung und Auflösung zurücksinkt und auf die großen Orte von einst die schweren Schatten des Sterbens sich senken.

Daß in derselben Zeit, in der solche Veränderung geschah, dem Germanentum die Entwicklung, die es durchgemacht, der Sinn all der Leiden und Leidenschaften, die an ihm gerüttelt, der Grund, warum es ihm eigentlich gelungen war, sich aus den tausend Gefahren der Vergangenheit doch noch herauszuschlagen, auch immer mehr in das Bewußtsein rückte, war nur selbstverständlich. Jede Zeit hat die Geschichtsauffassung, die ihr selber entspricht: und das Gebiet, auf dem das zum Ausdruck kommt, ist naturgemäß die Geschichtsschreibung. So war die europäische Geschichtsschreibung in der Zeit des Absolutismus, als die Geschichte Europas die Auswirkung äußerer Machtfaktoren darstellte, eine reine Staaten- und Dynastiengeschichte gewesen. So wurde sie später, als bestimmte Maximen und Philosopheme auch politisch zu Macht und Geltung gelangten, eine reine Ideen-, wenn nicht Tendenzengeschichte: nach der materialistischen Seite, unter dem Einfluß der französischen Revolution, eine mehr sozial-psychologische, und nach der idealistischen Seite, unter dem Einfluß der deutschen Philosophie, eine mehr individual-psychologische. So wird sie heute endlich, in der Zeit des Entwicklungsgedankens, eine evolutionistische und, da es gleichzeitig eine Zeit der Persönlichkeit ist, eine subjektivistische: unter Fortführung der beiden älteren Richtungen, der individualpsychologischen gleichermaßen wie der sozial-psychologischen, nach

der Seite der Menschen eine ausgesprochene Helden-, nach der Seite der Gruppen eine ausgesprochene Rassen-, alles in allem aber eine bewußte Kultur-, Stil- und Universalgeschichte. Das Letztere greift vielleicht erst in künftige Entwicklungen vor: wenn auch ein Lamprecht dem Ziel bereits näher und näher gekommen ist. Unter allen Umständen aber wird, worauf es hier ankommt, geradeso wie das Germanentum geschichtlich die siegenden Helden, die raumbehauptende Rasse begriff und nun in ihm allein die künftige Kultur und der künftige Stil liegt, auch die Geschichtswissenschaft erklärt germanozentrisch und sucht die Vergangenheitstotalität und die Zukunftsperspektive, das bereits abgeschlossene und das erst ansetzende geschichtliche Sein, unter diesem Gesichtswinkel, als dem Geschichtswinkel der Zeit, zu begreifen. Das Romanentum hat auch noch nicht einmal den Versuch unternommen, diese Entwicklung für seinen Teil mitzumachen: wie es politisch über die französische Revolution als seine letzte große Tat nicht hinauskam, so gelangte es auch geschichtswissenschaftlich gerade bis zur Soziologie Comtes, aber keinen Schritt weiter. Voll aus dem Germanentum heraus ist dagegen dasjenige Werk geschrieben, das die ganze Bewegung gewiß nicht veranlaßt, aber dafür, was weit mehr besagen will, zu einem runden, festen, erstmaligen Abschluß gebracht hat: Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts".

Allein die Tatsache, daß die Wandlung, mit der das Germanentum in den Vordergrund und das Romanentum in den Hintergrund trat, mit der es sich entschied, daß die ganze, große, umwälzende Ersetzung der alten antiken durch die neue moderne Welt als Tat dem ersteren, nicht dem letzteren zufiel — schon allein die Tatsache, daß dies bereits Literatur, niedergeschriebene Anschauungsweise, erklärte Geschichtsmeinung werden konnte, ist ein Beweis dafür, wie unwiderruflich, grundsätzlich und entschieden die Wandlung selber sein muß. Mehr noch: die Tatsache, daß man überhaupt schon darangehen konnte, die Betrachtung der Vergangenheit in dem germanozentrischen Sinne der Gegenwart nicht bloß anzubahnen, sondern abzuschließen, wie es Chamberlain getan, ist ein Zeichen dafür, daß die Wandlung

ſelber ſich nicht bloß durchgeſetzt, ſondern jetzt bereits abgeſchloſſen in ſich ſelbſt iſt. Noch im Empire, auf der letzten Höhe des Romanentums, lag das Germanentum als Linie, die zum Kreiſe ſich ſchließen wollte, durchbrochen, durcheinander und verquer: Rom, Klaſſik und Staatswillkür triumphierten in der Welt. Aber jetzt iſt das Chaos wieder zum Organismus verwachſen: Kriege auf der einen und Kant, Goethe, Darwin auf der anderen Seite haben die Ordnung im Völkerleben gewirkt, die nichts iſt als der Ausdruck einer großen inneren Raſſengerechtigkeit. Von ihr handelt Chamberlain.

Bis zu Chamberlain waren wir auf Vorbereitungs- und Übergangswerke angewieſen: ſeltſame, ſelbſt verſchrobene Verſuche, deren Verfaſſer manchmal kaum mehr als ahnen mochten, wohin ſie eigentlich zielten, aber die gerade deshalb in einem engen, hin und her zitternden, ſie perſönlich teilhaftig machenden Zuſammenhange mit der ſich ändernden Zeit ſtanden. Schon das war bedeutſam, daß dieſe Vorbereitungs- und Übergangswerke gar nicht von ſtreng wiſſenſchaftlichen Geſchichtsſchreibern geſchrieben wurden, ſondern daß die Neuerer, die Blicköffner als Hiſtorographen vollſtändige Dilettanten waren: daß ſie Künſtler waren, daß ſie Pſychologen und Philoſophen, daß ſie Dichter und Denker waren. Die eigentliche, die offizielle, ſagen wir ruhig, die profeſſorale Geſchichtsſchreibung machte die Entwicklung wohl auch mit, aber doch nur mehr aus der Ferne, indem ſie die andere; die intuitive, die viſionäre Geſchichtsauffaſſung hin und wieder in ſich übergreifen ließ und von ihr die neuen, großen, weittragenden Anregungen nahm: im allgemeinen jedoch war es ſchon viel, daß die letztere ſich überhaupt vom Pragma zur Idee durchgerungen hatte und nun die Methode der bloßen Beſchreibung zu der einer wirklichen Erkenntnis zu vertiefen ſuchte. Jene Pfadſucher und Wegbahner einer noch neueren, noch freieren, noch umfaſſenderen Hiſtorik dagegen gingen von der Erkenntnis unmittelbar aus, nicht ſelten ſogar einer vorgefaßten und einſeitigen: das innere Geſicht, das ſie von der Entwicklungsgeſchichte der Menſchheit hatten, nicht der äußere Stoff, war ihnen die Hauptſache — und konnte es auch ſein, da ſie ja nicht ſo ſehr mit den

äußeren ſichtbaren Daten und Polen des geſchichtlichen Geſchehens rechneten, als mit den geiſtigen untergründigen Elementen und Fermenten desſelben. Sie erſt bauten die Darſtellung mehr auf den Begriffen der Kunſt, Dichtung und Weltanſchauung in den verſchiedenen Epochen auf, ſuchten ſie als Ziviliſations- oder Kulturausdruck zu verſtehen und waren deshalb ganz von ſelbſt gehalten, auch die Begriffe der Raſſe, Volksſeele und Nation in ſie einzuführen. Freilich war das noch kein zielbewußtes Vorgehen bei ihnen: bald ſetzte man hier, bald dort ein, aber im allgemeinen kann man doch ſagen, daß geradeſo, wie man in den letzten hundertfünfzig Jahren allenthalben Geſchichte neu ſchuf, dieſe Außenſeiter der Geſchichtsſchreibung auch allenthalben geſucht haben, Geſchichte neu anzuſchauen. Schon Herder eröffnete mit den „Ideen zur Geſchichte der Menſchheit“ die veränderte Bahn: Hegel bog in der „Weltgeſchichte“ in andere aus. Carlyle gab mit „Über Helden und Heldenverehrung in der Geſchichte“ einen entſcheidenden Beitrag für die Beurteilung des Perſönlichen — wie denn überhaupt, von der Seite der offiziellen Geſchichtswiſſenſchaft her, die individual-pſychologiſche Richtung dieſer ſubjektiviſtiſchen noch am nächſten kam, wenn nicht geradezu in ſie überleitete, während ihr die ſozialpſychologiſche, wie ſie mit Marx ſchließlich zu nivellierenden, die Raſſe und die Perſönlichkeit ignorierenden Grundſätzen kam, ihr naturgemäß feindlich gegenüberſtand. Ferner: Emerſon, wenn er unſere Entwicklung nur im metaphyſiſchen Symbole begriff, und Macaulay, der einmal Geſchichtsſchreibung eine Miſchung von Denken und Dichten genannt, drängten mit den „Repräſentanten der Menſchheit, beziehungsweiſe den „Hiſtoriſch-Kritiſchen Aufſätzen“ die Geſchichtsſchreibung immer mehr ab in die individuelle Form des Eſſays. Ein Gobineau endlich bereitete mit dem „Verſuch über die Ungleichheit der Menſchenraſſen“, indem er die Werte der Raſſe zum erſten Male raſſedogmatiſch ausſpielte — und zwar zugunſten der Germanen: er, der Romane! — vollſtändig neue Maße für die Geſchichtsſchreibung vor. Und ein Langbehn drängte im „Rembrandt als Erzieher“ dieſelben Werte, indem er von ihnen ausging, als denen, in welchen die Menſchheit verwurzelt iſt, bereits

wieder auf den Nationalwert, die Volkseigentümlichkeit, die Stammestypik zusammen. Gewiß lag das Wirken all dieser Männer unendlich weit voneinander ab und ist in mehr als einer Beziehung überhaupt nicht zu vergleichen: aber durch sie hindurch ging ein Geist der Veränderung, der nicht mehr der des Historismus, sondern des neunzehnten Jahrhunderts war. Es verband sie Alle, und darauf kommt es hier an, in irgendeiner Weise das, was ihr Bestes war: nach der Seite der Gesinnung die germano-zentrische Überzeugung, und nach der Seite der Form die universale Konzeption. Nur daß diese Konzeption immer erst im Sentiment steckte und zur Komposition noch nicht reif war, daß ihren Werken das Prinzip zwar nicht, wohl aber das System fehlte und sie so Bücher gaben, die sich stets mehr dem Kuriosen, als dem Monumentalen näherten!

Hier hat nun Chamberlain zum ersten Male energisch angefaßt und das große Thema Vergangenheit im Sinne unserer Gegenwart so aufgegriffen, daß ein wirkliches Fundamentalwerk daraus erstand. Schon Langbehn war in seinem Buche, das an tausend Stellen und für tausend Gebiete Blicke in die Zukunft öffnete, unter anderem auch auf die Umwälzung zu sprechen gekommen, die der Geschichtsschreibung bevorstände, wenn sie sich erst einmal entschließen könne, dem Einfluß des Blutes auf die Entwicklung der Völker, Stämme und Menschen nachzugehen. Unmißverständlich hatte er geradezu gefordert: „Wirklich ist es die höchste Zeit, daß man neben und sogar noch vor den papierenen die gewachsenen Dokumente: die Haar- und Schädelformationen, den Wuchs und die Farbe, kurz, die äußere sinnliche Erscheinung der Völker wie ihrer Angehörigen zur maßgebenden Grundlage der gesammten Geschichtsforschung macht." Genau das hat nun Chamberlain im weitesten, freiesten, schöpferischesten Sinne getan: hat die Ergebnisse der vergleichenden Anthropologie, Ethnographie und Psychologie auf die hinter uns liegenden Geschichtstatsachen angewandt, die Strömungen samt den Individuen, von denen sie veranlaßt wurden oder in denen sie ausliefen; hat einbezogen, was die Rassen an Kultur und Zivilisation geleistet, und dann das Ganze geordnet, geeinfacht und verübersicht-

licht – in Wahrheit nicht mehr nach unſeren äußeren politiſchen, ſondern nach unſeren inneren vitalen Grenzen. Auch Chamberlain ging an ſein Werk nicht als Gelehrter heran, ſondern, da es ein Gebäude nicht zu zerlegen, ſondern überhaupt erſt aufzubauen galt, als Künſtler, als Menſch ſeiner Inſtinkte, als Bringer einer ganzen Auffaſſungswelt. Doch der Unterſchied, und er iſt ſo groß wie nur möglich, ſo groß wie nur Ahnung von Gewißheit, Experiment von Reſultat, Fragment von Totalität ſich ſcheiden kann – doch der Unterſchied gegen die Früheren lag darin, daß hier nicht einſeitig und im Verfolg einer womöglich vagen Einzelidee, ſondern allſeitig und auf einer prinzipiellen Allgemeinbaſis entwickelt wurde. Und ſo bekamen wir denn dieſe große Chronik des Nordgeiſtes, die, niedergeſchrieben von dem Glauben an das Helle, das alles Dunkel verſchlingt, mit ihrer Auswertung allen Nicht-Germanentums aus den Werten der letzten achtzehnhundert Jahre Vergangenheit und ihrer Einwertung des Germanentums als desjenigen Raſſeelementes, das uns zur Gegenwart geleitet, der ſtärkſte Ausdruck des Bewußtſeins iſt, deſſen wir in unſerer Geſchichtserkenntnis bis heute fähig geweſen. Für die Geſchichtsſchreibung ſelbſt aber waren damit ein für allemal die Grundlinien gezogen, ſo daß nun, wenn die germaniſchen Völker diejenigen ſind, die in der Zukunft die Geſchichte nach ihrem Maß und Willen nicht nur machen, ſondern auch deuten werden, keiner mehr an Chamberlain vorbei kann, ſondern bei der Beſtimmung jedes neuen Wohin? immer auf ihn zurückgreifen muß, als den, der das Woher? am beſten und erſten ergründet. Nicht, als ob der Geſchichtsſchreibung nun nichts anderes mehr übrig bliebe, als ſich ausſchließlich in ſeinen Bahnen fortzubewegen: individuelle Taten haben uns noch nie gebunden, ſondern ſtets nur frei gemacht. Wohl aber werden ihre Bahnen ſolche ſein, die den von ihm vorgezogenen nicht nur nicht zuwiderlaufen, ſondern von ihm erſt die eigentliche Richtung bekommen haben: die Männer, die ſie gehen, werden die Geſchichte der Menſchheit ſicherlich ſogar noch tiefer aus ihrem Urgrund zu erklären, mehr in Geſetzen feſtzulegen, mehr nach Zielen zu beſtimmen ſuchen, als es Chamberlain getan – doch der Sinn ſeines Werkes liegt in Grundwahrheiten,

in denen die Dynamik der Welt für unſer Erkenntnisvermögen zur Mechanik erſtarrt ſcheint, und mit denen wir, nachdem wir ſie kennen, nun rechnen müſſen, wenn wir nicht bedingungslos falſch rechnen wollen, ſobald wir uns demſelben Stoff wieder nähern, den uns Chamberlain zuerſt ſo überaus nahe gerückt. Um Geſchichte zu ſchreiben, wird Vorbedingung ſein, daß man Raſſengeſchichte zu grunde legt. Und um europäiſche Geſchichte zu ſchreiben, wird Vorbedingung ſein, daß man in den Germanen die entſcheidenden Geſtalter der ſeitherigen europäiſchen Geſchichte ſieht. Beides iſt der Sinn von Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ — und in Beidem iſt er Wendepunkt.

In manchen Hauptſächlichkeiten und noch mehreren Nebenſächlichkeiten wird man Chamberlains Sehweiſe, und namentlich die Art ſeiner Folgerungen aus ihr, gleichgültig, ob er ſelbſt ſie gezogen oder ob ſie ſich mittelbar ergeben, ſogar ſicherlich nicht annehmen können — ſchon heute nicht. Und da es in geiſtigen Dingen immer gilt, nicht müßig zu loben oder müßig zu tadeln, ſondern vorwärtszukommen, von einer Richtigſtellung zur andern, noch größeren, noch weittragenderen vorzudringen, ſo muß man gerade bei dieſen Anfechtbarkeiten anſetzen. Hinzu kommt, daß alles Negative, weil es nun einmal das Menſchlichſte iſt, das, was uns in unſerem ewig Unzulänglichen, aber auch in unſerem ewig Ringenden beſtätigt, unmittelbar dem Perſönlichen zuführt. So zeigt es uns bei Chamberlein, was er nicht nur als mächtiger und umſchichtender Kompilator bedeutet, ſondern auch, was er als Menſch unſerer Zeit iſt und welche Strömung er in ihr mitrepräſentiert.

Zunächſt ein Einwand, der terminologiſch ſcheint, aber dann doch prinzipiell iſt. Der Schwerpunkt liegt bei Chamberlein in der Einführung des Germanen als desjenigen Menſchen, der die ganze neuere Welt auf den Ruinen der alten errichtet: zum Germanen aber wird erklärt der Arier ſchlechtweg, der „Homo-europäus“, der „Keltogermanoſlave“. „Zwar ſtanden ſie,“ ſagt Chamberlain, „zu keiner Zeit allein, weder früher noch heute; im Gegenteil, von Anfang an entwickelten ſie ihre Eigenart im Kampfe gegen fremde Art, zunächſt gegen das Völkerchaos

des zerfallenen römiſchen Imperiums, nach und nach gegen alle Raſſen der Welt; es haben alſo auch andere Einfluß – ſogar großen Einfluß – auf die Geſchichte der Menſchheit gewonnen, doch dann immer nur als Widerſacher der Männer aus dem Norden." Beiſeite mag bleiben, inwieweit der Slave urſprünglich überhaupt Arier iſt, auch, inwieweit ſpäter durch eine Kreuzung innerhalb derſelben Raſſe die normanniſche Einwanderung zu ſeiner Bildung allerdings progermaniſch, die tatariſche aber durch eine Kreuzung mit fremder Raſſe überwiegend antigermaniſch beigetragen hat; – daß der Slave dem Germanen einſtmals, als er ihm in jener frühen Völkerwanderung gen Europa nachrückte, zum mindeſten ſympathetiſch verbunden war, iſt ſicher, aber auch, daß ſich Beide heute ſo verſchieden, wenn auch nicht feindlich, gegenüberſtehen, wie nur je zwei Raſſen geſtanden, und der Unterſchied zwiſchen ihren zwei Welten volkspſychologiſch größer iſt, als etwa der von Germanentum und Romanentum jemals geweſen.

Aber nehmen wir dieſe letzteren, Germanen und Romanen: ſolange wir da die Gegenüberſtellung der Männer aus dem Norden und der Menſchen aus dem Süden auf beide Gruppen als ſolche und in ihrem Gruppenkontraſt beſchränken, haben wir mit der Raſſenunterſcheidung fraglos ein Mittel, das unſere Erkenntnis von den Zuſammenhängen geſchichtlichen Seins ungeheuer vereinfacht. In dieſer Aufrollung eines weiten, deutlichen, zweifarbigen Panoramas für unſere nächſte Vergangenheit liegt Chamberlains Tat. Ganz anders dagegen wird das Verhältnis der beiden Raſſegruppen, wenn man die ganze Gruppierung nicht wechſelſeitig, ſondern einzelſeitig auffaßt, wenn man ſie zur Anwendung zu bringen hat auf eine der beiden Gruppen, wenn man eine der beiden Raſſen für ſich allein nehmen muß: dann ſagt uns etwa die Tatſache, daß Kelten, Germanen und Slaven urſprünglich einmal derſelben Abſtammung geweſen ſind, wenig mehr, auf jeden Fall nur Abſtraktes, nichts Konkretes, dann vervielfacht ſie ſogar eher, ſtatt zu vereinfachen, verwiſcht ſie, ſtatt zu ſcheiden, trübt ſie, ſtatt zu klären, ſchadet ſie, ſtatt zu nützen. Und die Notwendigkeit, ſo zu ſehen, Völker nicht in ihrer Raſſezugehörigkeit, ſondern in ihrer Stammes-

gegensätzlichkeit zu erblicken, tritt ja schon in demselben Augenblicke an uns heran, in dem die betreffenden Untergruppen, die Kelten etwa, oder die Germanen im eigentlichen Sinne, oder die Slaven, zum ersten Male als völlig individuelle, in Sitte und Sprache grundverschiedene und sogar, was das Wesentlichste ist, dem Charakter nach scharf auseinandergehende Bildungen in die Geschichte eingreifen — nicht im Gegensatze zu anderen Rassen diesmal, sondern eben in Gegensätzen innerhalb ihrer eigenen. Und verstärkt zur unbedingten Erforderlichkeit wird diese Notwendigkeit noch, wenn eine der beiden Hauptgruppen, wie es heute mit der kelto-germanoslavischen der Fall ist, als Rasse siegreich und damit allein auf dem Plan steht, indes ihre Gegnerin, also heute die romanische Hauptgruppe, die latinische, die franco-hispano-italische, als Rasse überhaupt mehr und mehr ausscheidet, als besondere Rassigkeit sich nur innerhalb des einzelnen Volkes noch erhält, sonst jedoch zurücktritt, um vielleicht schließlich ganz zu verschwinden. Dann kann die Geschichtsschreibung gar nicht anders, als, der Geschichte folgend, das Maß der Rasse fallen lassen und durch die Nation ersetzen, den Begriff der Rasse wohl nach wie vor noch als Geäder zu Grunde legen, aber auf der Fläche nur noch von dem Begriff der Nation aus urteilen.

Die Rasse ist, zumal dann, wenn die körperlichen und geistigen Unterschiede schon so groß geworden sind, wie wir es jetzt nicht nur unter Nordfranzosen, Deutschen und Großrussen, sondern auch unter Deutschen, Holländern, Norwegern, Engländern, Amerikanern haben, geradezu ein Begriff der Rasselosigkeit geworden, der bereits entartete und eben erst sich artende, materialistische und idealistische, zivilisatorisch begabte und kulturhaft veranlagte Völker derselben und gleichen Gattung nebeneinander unterschiedslos umfaßt: der auf jeden Fall nichts Typisches mehr fixiert und eher schon eine Internationalität der Rassemerkmale ausdrückt, indes im vollen Sinne der Rassigkeit einzig die Nation dasteht. Die Rasse ist nun einmal das zentrifugale, die Nation dagegen das zentripetale Prinzip im Völkerleben: und da wir die Menschheit nach den festen Mittelpunkten beurteilen,

in denen ſie ſich bindet, nicht aber nach ſchwankenden Grenzen, oder doch höchſtens denen, aus welchen ſie anfänglich und für uns nicht anders überblickbar herkommt, nicht aber denen, in welche ſie ſchließlich verläuft, ſo müſſen wir mit dieſen feſten Mittelpunkten wie mit einer Kraft nicht bloß geſchichtlich, ſondern wie mit einem Geſetz auch geſchichtswiſſenſchaftlich rechnen. Chamberlain hat das nicht grundſätzlich getan: bei dem Zweck, den ſein Werk von vornherein hatte, brauchte er es auch nicht. Er durfte freilich nicht ſo weit gehen, wie es einmal geſchehen, und die Nation als die Bedingung zur Raſſebildung, nicht umgekehrt, die Raſſe als die Bedingung zur Nationalbildung begreifen: denn das hieß offenbar, die Urſache und Wirkung verwechſeln, die erſtere aus der letzteren folgern. Theoretiſch jedoch hatte er die volle Berechtigung, die Raſſe durchweg über die Nation zu ſtellen, alſo von der Wurzel nicht von der Frucht aus zu urteilen, denn es handelte ſich für ihn um Zeiten, in denen, überwiegend wenigſtens, noch Raſſen, nicht Nationen gegenüberſtanden. Wir aber ſahen ſo, was Germanentum iſt.

Wir ſehen deshalb vielleicht weniger, was Romanentum iſt: hier hat das Licht, das Chamberlains Werk wirft, notwendigerweiſe ſeinen Schatten. Das Romanentum iſt ſchon in der Renaiſſance da angelangt, wo das Germanentum heute ſteht, bei dem Zerfall als Raſſe und der Bildung von gewiß auch noch raſſigen, aber doch durchaus unterſchiedlichen Nationen: hier hätte mithin eine Geſchichtsdeutung einſetzen müſſen, die den Begriff der Raſſe wieder national differenzierte, durch Verengerung erweiterte. Es wäre an ſich völlig denkbar, daß ein dem Chamberlainſchen Werk durchaus paralleles geſchrieben würde: die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Geſichtswinkel des Romanentums und ſeiner Abwehr des Germanentums, des Kampfes deſſen, was dem Lateiner noch heute Kultur ſcheint, gegen das, was er Barbarei nennt. Beide Werke zuſammen würden dann erſt die mittlere Wahrheitslinie ziehen, die zwiſchen den beiden feindlichen Welten, die Gerechtigkeit der Wertverteilung vermittelnd, liegt. So jedoch hat das Germanentum zwar von Chamberlain ſeinen Rang erhalten, doch das Romanentum iſt hinter

den ſeinen zurückgedrängt: nur darf man darüber wieder nicht vergeſſen, daß in dieſer Parteilichkeit, die nicht der Willkür einer Überhebung, ſondern der Wucht einer Überzeugung entſpringt, gerade der Charakter des Chamberlainſchen Werkes liegt, das, was ihm die Kraft giebt, individuell und univerſal zugleich zu ſein. Außerdem liegt es ja nur an dem Romanentum, ob es volksmetaphyſiſch — denn auch das Entſtehen von Büchern hat ſeine Metaphyſik — die Notwendigkeit verſpürt, ein italieniſches oder franzöſiſches Gegenwerk dawiderzuſetzen. Daß das nicht geſchehen, daß das germaniſche Werk auf jeden Fall das zuerſt konzipierte iſt, zeigt zugleich, wie Recht Chamberlain hat, wenn er alle ſchöpferiſche Initiative dem Germanentum zuteilt, zumal heute, da das Romanentum in allem, was nicht Form, ſondern Anſchauung heißt, in die zweite Linie gerückt iſt. Immerhin kommt darüber das Romanentum, wenn auch nicht ſo ſehr dem Wert als dem Weſen nach, in Chamberlains Werk geſchichtswiſſenſchaftlich zu kurz. Wohl hat ſich Chamberlain darüber hinwegzuhelfen geſucht, indem er auch das Romanentum noch aus dem Germanentum erklärte und überall da, wo es beſonders wertvoll geweſen, auf den Einfluß des letzteren zurückführte — alſo namentlich in der Renaiſſance. Schon Langbehn hatte bei dem Thema Renaiſſance von den Deutſchen geurteilt: „ihr Blut liege ganz überwiegend der vergangenen geiſtigen Blüte Südeuropas zu Grunde“. Chamberlein formulierte jetzt noch deutlicher: „die großen Italiener des Riniscamento ſtammen alle aus dem mit lombardiſchem, gotiſchem und franzöſiſchem Blute durchſetzten Norden oder aus dem germano-helleniſchen äußerſten Süden“. Aber es fragt ſich doch, ob damit unſerer Erkenntnis von der Renaiſſance weſentlich gedient iſt: für unſer germaniſches Bewußtſein mag die Überzeugung ſchön ſein, auch in den Adern von Dante und Leonardo habe irgendwie Germanenblut gefloſſen, doch ſelbſt, wenn wir beſtimmt wüßten, daß ihr und noch vieler anderer Dichter, Maler, Bildner Genie nur ein Geiſtesdurchſchlag von Germanenblut geweſen — die Renaiſſance ſelbſt bliebe als Tat doch eine romaniſche Tat. Zu der Leiſtung einer Kultur gehört nun einmal mehr als die Mitarbeit und Führerſchaft ihrer einzelnen Träger, gehört eine ganze

Nation oder, wo dieſe in viele kleine zerfällt, wie das in Italien der Fall war, zum mindeſten ein ganz beſtimmter und ſich volklich verbunden fühlender Menſchenſchlag: und eben der war in der Renaiſſance nach Sprache und Geſinnung romaniſch, wenn wir nicht alle unſere Begriffe umnennen ſollen – denn rein germaniſch war er entſchieden nicht und rein helleniſtiſch war er auch nicht. Höchſtens könnte man Romanen latiniſierte Germanen nennen die zum Ausgang des Mittelalters beſonders befähigt waren, das helleniſche Ideal noch einmal kulturell aufzunehmen und umzuſetzen – vorausgeſetzt, es ließe ſich dieſe Macht des germaniſchen Blutes nicht nur glauben, ſondern auch beweiſen. Ganz anders liegt das Verhältnis von Germanentum und Romanentum, wenn, wie im Frankreich der Übergangszeit von der Gotik zur Renaiſſance das betreffende Volk ſelbſt, der Menſchenſchlag, die Nation in einen germaniſchen und einen latiniſchen Stamm zerfiel: dann hat es Berechtigung, einen Normannen Villon, einen Nordfranzoſen Rabelais für den germaniſchen Stamm in Anſpruch zu nehmen – von der engliſchen, von der deutſchen Renaiſſance ganz zu ſchweigen wo die rein äſthetiſchen Beeinfluſſungen, die etwa vom Süden kamen, gegen den vital-germaniſchen Grunddrang überhaupt nicht in Betracht kommen. So geſehen, könnte man dann ſchon eher wenn es unſere Begriffe richtig zu ſtellen gilt, für Deutſchland für England und ſelbſt für Frankreich die Vorſtellung einer Renaiſſance überhaupt in Wegfall bringen und in ihrer Renaiſſanceperiode nichts als eine Auswirkung der Gotik unter nicht durchweg heilſamem helleniſch-romaniſchem, ſtatt chriſtlich-germaniſchem Einfluß erblicken. Doch für Italien und ebenſo Spanien, als die latino-zentriſchen Schwerpunkte der Renaiſſance und des Romanentums, muß dieſe Vorſtellung unbedingt beſtehen bleiben, oder wir geraten ſtatt zum Weſen der Dinge nur zu ihrem Widerſpruche Chamberlain freilich geht davon aus, daß man nie einen verderblicheren Begriff in die Geſchichte eingeführt, als den der „Renaiſſance“. Daß das Moment des „Wiedergebärens“ ſtark problematiſch erſcheint, und es ſich in der Renaiſſance nur um eine ideale Ahnenſchaft der Antike gehandelt hat, iſt ſelbſtverſtändlich: aber eben deshalb iſt ein ſolcher Begriff auch nicht

berechtigungslos in unsere Sehweise gekommen. Auch in ihren Terminis entwickelt sich die Sprache organisch, und niemals würde ein ganzes Volk einen Terminus annehmen, wenn er nicht die Sache, sondern nur die Vorstellung, die wir von ihr haben, deckte. Die Tatsache, daß eine Bewegung, eine Epoche, eine Kultur sich selbst in einer bestimmten Weise Jahrhunderte hindurch hat empfinden können, wiegt bereits schwerer als jede nachträgliche Korrektur, die wir vielleicht sachlich anzubringen vermögen. Nicht unsere Termini gilt es deshalb zu ändern, das ist so wenig möglich, wie eine sonstige Geschichtstatsache, den Ausgang einer Schlacht oder die Bedeutung eines Kunstwerkes zu ändern geht, sondern nur die Auffassungen, die wir mit den Terminis verbinden. Doch auch das ist nur möglich, wenn wir von den Dingen selbst ausgehen, nicht von unserer Meinung über sie, sonst geschieht die Änderung auf Kosten der Plastik, die auch die Geschichtsschreibung allseitig, nicht einseitig haben will: sowie es bei Chamberlain geschah, sobald er auf romanische Dinge zu sprechen kam, nicht auf die Renaissance nur, sondern auch auf die französische Revolution, Napoleon und anderes. Stets erwies sich dann seine germano-zentrische Methode als zureichend vom Germanentum, aber unzureichend vom Romanentum aus. Für Chamberlain ist die Weltgeschichte ein Epos: begriffe er sie mehr als Drama, dann würden auch ihre Kehrseiten schärfer heraustreten.

Und wirklich ist ja die ganze Frage eine methodologische Frage: wie soll man Geschichte schreiben? soll man einen geschichtlichen Vorgang, einen geschichtlichen Menschen so nehmen, wie er *ist*? oder so, wie er *scheint*? Ich glaube, das Richtige liegt auch hier wieder in der Mitte: man soll ihn so nehmen, wie er *wirkt*!

Ist ein Napoleon tatsächlich nur der Mensch, der er vom Augenblick seiner Geburt, über all die Ereignisse, Wendungen und Abenteuer seines Lebens hinweg, bis zum Augenblick seines Todes gewesen? oder ist er nicht vielmehr diejenige Kraft, die die Geschicke eines ganzen Volkes bestimmt und auf die der gesamten Menschheit übergegriffen hat, die zum Segen oder zum Fluch, auf

jeden Fall in ihrer Wirkung verkörpert über die Erde gewandelt iſt und nun, lange nach dem leiblichen Tode, noch beſtändig als Geiſt weiterwirkend unter uns umgeht? Und iſt es mit einer ganzen Bewegung anders als mit einem einzelnen Helden: iſt die Reformation etwa nichts als eine Erregung, die vorübergehend die Köpfe der Menſchen ergriff, an einen ganz beſtimmten Zeitabſchnitt gebunden? Oder iſt ſie nicht vielmehr eine Erſchütterung, deren Wellen, einmal in Schwingung gebracht, nun weiter und weiter ſtrömen, ſolange noch Bedingungen, verwandt denen, die ſie einſtmals hervorgerufen, unter uns fortbeſtehen? Nur, wenn man ſie ſo auffaßt, beide, Helden und Strömungen, Menſchen und Gruppen, als Projektion ihrer eigenen Individualität, kann man ihnen auch in der Geſchichtsſchreibung denſelben Platz geben, den ſie in der Geſchichte ſelbſt haben. Nur, wenn man ſie ſo auffaßt, kann man vor allem auch die Beziehung von Menſch und Menſchheit in das richtige Verhältnis ſetzen: daß der einzelne Menſch allerdings niemals der Sinn der Erde ſein kann, ſeine Tätigkeit, die ihn mit der Menſchheit verbindet, dagegen wohl; denn Seiendes, wie es der einzelne Menſch iſt, kann nie einen andern Sinn haben, als den unfruchtbaren ſeiner ſelbſt; Werdendes dagegen, wie jedes Wirken es iſt, hat den Sinn ſeiner Möglichkeiten, und das ſind unzählige, das iſt in ihrem Werden und Wirken die ganze Geſchichte. Denn was iſt die Geſchichte der Menſchheit anders als die Geſchichte des Menſchenmöglichen!?

Nur, wenn man Menſch und Menſchheit ſo nimmt, jede Erſcheinung als Dimenſion ihrer Wirkung und die Summe der Erſcheinungen als einen großen, von lauter Wirkungen belebten Organismus, nur dann kann man endlich auch über den leidigen Notbegriff von Zufall hinwegkommen, der unſer geſchichtliches Denken immer noch kreuzt: Zufall gibt es nicht in der Welt, gäbe es auch nur den kleinſten, winzigſten, unſcheinbarſten im großen Gefüge, dann wäre er es, der es ſofort aus den Fugen ſprengte, und wir hätten das Chaos; Zufall können wir höchſtens als Wort verwenden, wenn wir eine beſtimmte Form des Schickſals bezeichnen wollen, von Einwirkungen der unorganiſchen Natur, wie wir ſie zu nennen uns gewöhnt haben, auf

die organiſche reden, vom Stein, der uns auf den Kopf fällt und von der Kugel, die in der Schlacht den einzelnen trifft; aber ſobald wir wirklich die Natur organiſch begreifen, ſobald ſich namentlich Menſch und Menſchheit gegenüberſtehen, dann iſt alles Schickſal und nichts außer ihm, dann iſt jeder Menſch ſein eigenes Schickſal, das er ſich ſchafft durch die Art ſeines Wirkens, dann iſt die Menſchheit ihr eigenes Schickſal, wie es nach Geſetzen, die in ihr ſelbſt liegen, nicht nach Willkürlichkeiten, die außer ihr ſind, in ihren Kriegen und Kämpfen von Kulturen und Weltanſchauungen gigantiſch ſich auswirkt. Dem Leben gegenüber müſſen wir dieſes Schickſal in unſern freien Willen zu legen ſuchen, aber der Geſchichte gegenüber müſſen wir es nehmen als eine verhängte Notwendigkeit. Das Gewordene können wir nicht anders als fataliſtiſch verſtehen, aber das Zuwerdende fataliſtiſch zu begreifen, würde uns lähmen — und gerade Geſchichtsſchreibung handelt ja von Dingen, die einmal werdende waren.

Auch bei Chamberlain hat dieſer Notbegriff Zufall, der ſofort im Denken ſich einſtellt, wenn die Kraft zu einer Erklärung verſagt, wieder manches unzulänglich gemacht: nirgendwo aber wird das ſo auffallend wie bei ſeiner Erklärung der Erſcheinung Chriſti. Die entwickelungsgeſchichtliche Notwendigkeit ſpricht er Chriſtus doppelt ab: einmal im weiteren Kreiſe der Menſchheit, dann im engeren des jüdiſchen Volkes. Für das erſtere wird als Grund angegeben, wir hätten ja ſonſt „nicht einen Chriſtus, ſondern tauſend entſtehen ſehen müſſen“: als ob in dem Augenblicke, in dem *ein* Chriſtus entſtanden iſt, und ſein Selbſt ins Leben hineingewirkt hat, noch Platz und Möglichkeit auf der Erde wäre für einen *zweiten*! Dieſer Chriſtus II würde ja von dem Chriſtus I alle Arbeit bereits getan, alles Wirken bereits geſchehen, allen Zweck bereits erfüllt finden und nur noch als Schatten hinter ihm herſchleichen dürfen! Obwohl wir Menſchen phyſiſch ſind, ſind wir zugleich auch metaphyſiſch bedingt: wenn wir „metaphyſiſch“ den eingeborenen Sinn nennen, den alles Seiende entſtehend und weltverbunden in ſich trägt — erſt recht, wenn der entſtehende Menſch einer iſt, der ſich ſelber dem Metaphyſiſchen nähert und während ſeines Lebens den *Sinn* des Lebens ſucht,

dessen die Menschheit bedarf und durch ihn erhält. Oder sollen wir glauben, um nähere Beispiele zu nennen, die Reformation wäre nicht entstanden, wenn „zufällig“ einem gewissen Bergmann ein gewisser Sohn Martin nicht geboren worden sei? Sollen wir glauben, die französische Revolution wäre nicht ausgebrochen, wenn zufällig die Väter von drei, vier Revolutionsführern unverheiratet geblieben? Sollen wir glauben, das ganze deutsche Volk hätte nicht den Faust und damit seinen Nationalausdruck bekommen, wenn der junge Student Wolfgang im Strudel des Leipziger Lebens untergegangen? Die Formen der Notwendigkeit hießen Luther, Robespierre, Goethe, aber auch bloß die Namen, die sie haben, sind Zufall, der Inhalt dagegen, den sie decken, ist Schicksal. Menschen und Werke sind das Ergebnis unendlich langer und unendlich verzweigter Bedingungen, die unterirdisch nichts tun, als die Stunde bereiten, in der das betreffende Werk aus dem betreffenden Menschen dann bricht wie ein Naturereignis: gelingt es dem ersten noch nicht, so gelingt es dem zweiten, vielleicht erst dem zehnten, oft muß sich eine ganze Generation hineinwerfen, bis dann plötzlich — man denke an Shakespeare — der Einzige da ist, der dann alles zusammenfaßt und dessen Persönlichkeit siegt, wie die Wahrheit, die am Ende doch immer durchbricht. Von dem Augenblick dieser Persönlichkeit ab sind dann die Vorbedingungen von ihr wie aufgesogen, die zu ihr geführt haben, und daß dieselbe Persönlichkeit noch einmal oder gar tausendmal zu entstehen vermöchte, ist geradeso unmöglich, wie das ein abgeernteter Acker dieselbe Ernte unbesät noch einmal trägt: alle, die jetzt noch entstehen, können sich nur als Gegner oder, wenn sie ihr artlich verwandt sind, als Jünger und Schüler zu dem Vorbild verhalten. Hebbel hat von dem Christentum das furchtbare Wort gesagt, der Ekel der Menschheit vor sich selber habe es geboren. Wenn wir das Wort annehmen, und wir müssen es wohl, dann ward dieser Ekel Mensch und Name, hieß Jesus, und erlitt sich als Christus in derjenigen Zeit und demjenigen Volke, in dem des Ekels Anlaß bis zum Äußersten, Widrigsten, Unerträglichsten gestiegen war: ein Beispiel mußte gegeben, ein Opfer mußte vollbracht werden zur sittlichen Erneuerung der Menschheit, dort,

wo die Verunſittlichung am tiefſten zu ihrem Gegenteil drängte – und es ward gegeben und es ward vollbracht, Politiſches, Menſchliches mit Religiöſem, Göttlichem verbindend, im Judentum.

Geradeſo unzulänglich, wie Chamberlains Auffaſſung Chriſti in der Geſchichte iſt, iſt ſie's auch für unſere Zeit. Bedeutend iſt, wie Chamberlain Chriſtus und Chriſtentum, Religion und Kirche auseinanderhält: aber trotzdem begegnet ihm in der Folgerung auch hier wieder dasſelbe, was ihm bei Renaiſſance, Revolution und Napoleon begegnet iſt – daß er die Erſcheinungen nur ſo nimmt, wie ſie abſtrakt geweſen ſein mögen, aber nicht ſo, wie ſie konkret gewirkt haben. Es zeigte ſich im Verlauf der Geſchichte, daß Chriſtus von ſich aus doch nicht fähig war, die Menſchheit von jenem Ekel zu befreien, zumal, als auch das Germanentum zuſammen mit dem Chriſtentum jenen Ekel erfuhr: und ſo ging die Menſchheit von ſich aus daran, jenen Ekel noch einmal zu überwinden, nicht durch die Religion diesmal, die verſagt hatte, ſondern durch die Kunſt, nicht durch den Glauben jedenfalls, ſondern durch die Weltanſchauung – das wenigſtens war die Entwickelung, die die chriſtliche Menſchheit bis heute hinter ſich gebracht hat. Für Chriſtus aber folgte daraus, daß er überflüſſig war und als Erſcheinung, ſo herrlich ſie geweſen, zurücktreten mußte und zwiſchen ihm und uns nun als diejenigen Kämpfer und Helden, die *mehr* für uns getan, die uns *wertvoller* ſind, denen wir *größere* innere Bereicherungen danken, als Chriſtus je geben gekonnt, Dante und Luther, Leonardo und Michelangelo, Shakeſpeare und Rembrandt, Kant und Goethe, Bach und Beethoven ſtehen. Ihnen ſind wir unter denen, die für uns gelebt und geſchaffen haben, am innigſten verbunden; es wäre an der Zeit, daß wir die Gerechtigkeit fänden, das endgültig einzugeſtehen. Chamberlain aber glaubt ſogar, daß in Chriſtus eine fortwirkende Kraft liege, die ſich erſt noch in Zukunft voll bewähren werde: er ſpricht von „den Menſchen, fähig ein Chriſt zu werden", ſagt, „wenn wir jemals wirkliche Chriſten werden ſollten", meint, wir hätten „die Schwelle des Chriſtentums kaum betreten". Mehr noch: gerade dem Germanentum weiſt er die Aufgabe zu, Mittler echter Chriſtlichkeit zu

ſein, rühmt von ihm einerſeits, daß „bei uns im Unterſchiede von den Hellenen der Angelpunkt des Menſchwerdens nicht in der Kunſt, ſondern in der Religion“ liege, wirft ihm aber anderſeits vor, daß „an dem Mangel einer wahren Religion unſere geſamte germaniſche Kultur kranke“. Wohl ſucht er der Geſtalt Chriſti, aus dem ſicheren Gefühl heraus, daß ſie denn doch bereits zu vegetariſch kompromitiert iſt, viel von dem Übermilden, Sanften, Holden zu nehmen und ſelbſt kriegeriſche Züge in ihr nachzuweiſen, ſucht ſie vor allem von der Geſtalt Buddhas zu trennen, ohne freilich zu ſehen, daß Chriſti „Ewiges Leben“ und Buddhas „Nichts als Erlöſung vom Sein“ abſtrakt zwar verſchieden, aber konkret und vor der Wirklichkeit durchaus identiſch ſind, indem ſie beide nicht unſerem Schaffen, ſondern nur unſerer Verinnerlichung dienen. Konkret und von der Wirklichkeit aus iſt Chriſtus durchaus ſeine Wirkung: das Chriſtentum. Im Chriſtentum hat er ſeine Einheit mit der Menſchheit gefunden, demſelben Chriſtentum, das in beinahe zweitauſendjähriger Entartung heute vor uns liegt. Von ihrer Wirkung aus ſind Chriſtus und Chriſtentum nicht zu trennen, und es müßte ſeltſam ſein, wenn dieſe Entartung nötig geweſen, um über ſie hinweg zu einer noch „wirklicheren“ Wirkung Chriſti in der Zukunft zu gelangen. Nein, wir ſind heute Chriſten geworden, ſo gut wir es nach Maßgabe der Bannkraft Chriſti werden konnten. Wenn wir nicht noch chriſtlichere Chriſten geworden ſind, ſo lag die Schuld nicht an uns, ſondern an Chriſtus ſelber. Mit dem Chriſtentum war nun einmal die Beſtimmung Chriſti auf Erden erfüllt und in die Lücke, die blieb, konnten jene uns blutverwandteren Retter ſpringen. Von Chriſtus weg und im Sinne dieſer nördlichen Helden vorwärts geht die Entwickelung der Menſchheit: Chriſtus würde ſie erſt wieder nötig haben, wenn der Augenblick käme, in dem jener Ekel ſie noch einmal erfaßte — dazu aber, daß das nicht geſchieht, ſind wir auf der Erde und wachen. Wohl iſt der Religionsſtifter derjenige Menſch, der die Menſchheit auf die längſte Zeit mit ſich beeinflußt: aber es fragt ſich, ob er ſie auch mit den größten Werten beeinflußt? Für wen iſt Chriſtus da, für die ſchwachen oder für die ſtarken Menſchen, für die ſchwachen oder für die

ſtarken Stunden der Menſchheit? Die Antwort auf dieſe Gewiſſensfrage kann nur ſein: für die allerſchwächſten Stunden und Menſchen – und ſchon allein unſer Stolz ſollte verhindern, daß wir immer wieder nach Chriſtus rufen. Aber auch unſere Weltanſchauung ſollte es: mit dem Chriſtentum, als der Wirkung Chriſti, wurde die Welt einſt dualiſtiſch, und von der Gotik an, dieſem erſten Verſuch des Monismus, haben wir nichts anders getan, als gerungen, um ſie wieder moniſtiſch zu machen. Chriſtus nun, wie er die menſchliche Tragödie für unſer Bewußtſein aufhebt, obgleich ſie in der Wirklichkeit beſtehen bleibt – Chriſtus nun wieder in die Welt einzuführen, hieße einfach, all das Erreichte rückgängig und das Leben noch einmal wieder und verſtärkt dualiſtiſch machen. In Chriſtus ward nun einmal bloß Abel für die Menſchheit gekreuzigt. Jetzt gilt es, auch Kain noch zu kreuzigen, und das tut das Leben beſtändig, tut der Künſtler in jedem ſeiner Werke, und jeder Menſch, ſoweit er Künſtler iſt. In Chriſtus fehlte der Verbrecher, der nicht nur die Taten der Liebe geſegnet, ſondern auch die Taten der Verbrecher noch gerechtfertigt hätte. Nach ihm erſt trat der moderne Menſch mit allen ſeinen Leiden und Leidenſchaften, mit ſeiner Liebe, die durch den Haß hindurchgegangen war wie das Blut durch den Körper, in unſere Weltanſchauung ein. Möglich, daß es unſere höchſte Vollendungsmöglichkeit ſein wird, wenn dereinſt Kain zum Abel und Abel zum Kain und beide einander ebenbürtig und Freunde geworden. Bis dahin jedoch heißt Menſch ſein, feſt und glühend in ſeiner Irdigkeit ſtehen, und gerade heute wieder gibt es kein heiligeres Wort für uns als dieſes eine: die Erde.

Die Rückwärtswendung Chamberlains zu Chriſtus hat denn auch Gründe, die nicht aus unſerer Zeit, ſondern aus einem Abſtand von ihr kommen. Chamberlain iſt ſtärker ein Menſch von geſtern als ein Menſch von morgen: man ſieht es ſofort, wenn er als Menſch von heute ſpricht. Einmal faßt er die Gegenwart ſo auf: „... das Vorwalten des Proviſoriſchen, des Übergangsſtadiums, der faſt gänzliche Mangel an Definitivem, Vollendetem, Ausgeglichenem iſt ein Kennzeichen unſerer Zeit; wir ſind in der Mitte einer Entwicklung, fern ſchon vom Ausgangs-

punkt, vermutlich noch fern vom Endpunkt.“ Der Satz ſcheint die ganze Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts leugnen zu wollen, wie ſie politiſch ſo geradlinig und folgerecht geweſen, wie ſelten eine Epoche, wie ſie rein ziviliſatoriſch unter dem Zeichen von Erfindungen ſtand, die der Techniker die „fertigen“ nennt, und wie ſie künſtleriſch mit gewaltiger organiſcher Schwungkraft zu Kulturlinien ausbrach. Das Werden der Dinge taucht ſtets aus der grenzenloſen Ewigkeit auf und über die Brücke der ewigen Gegenwart wieder ein in die grenzenloſe Ewigkeit, und in einer „Mitte“, wie Chamberlain ſagt, ſind wir ſtets: doch ſelten hat ein Jahrhundert ſo feſt in dieſer „Mitte“ geſtanden und ſich im Gleichgewicht gehalten, trotz aller Schwankungen des Übergangs, wie gerade das neunzehnte.

Ein zweites Mal ſchließt Chamberlain äſthetiſch: „Nach großen ſozialen Umwälzungen und nach bedeutenden geiſtigen Errungenſchaften mußte wieder Stoff geſammelt werden zu weiterer Entwickelung. Hierbei ſchwand das Schöne aus unſerem Leben faſt ganz.“ Es iſt der Geiſt, der ſo ſpricht, der die Eiſenbahn nur erſt noch als ſoziales Beförderungsmittel begreift, aber noch nicht als äſthetiſches Phänomen, weil das Auge, das anſchaut, befangen in der Mechanik des Alten und daher unfähig iſt, ſchon die Dynamik des Neuen auch als ſchöne Form zu verſtehen.

Vieles könnte man noch anführen: als drittes mag Chamberlains Stellung zu Nietzſche genügen, denn nichts iſt vielleicht bezeichnender als ſie. In ſeinem Werke nimmt er nur einmal, im Vorwort, Beziehung zu ihm: „Seit Jahren ſtreiten die Gelehrten darüber,“ meint er da, „in welchem Augenblick Nietzſche tatſächlich in Wahnſinn verfiel; und doch liegt es klar vor aller Augen: in dem Augenblick, als er von Wagner abfiel. Und recht war es und verſöhnend, daß der arme Mann ſich dann öffentlich gegen den Freund wandte, daß er ihn mit Kot bewarf, daß er das Heiligtum ſeines Herzens vor aller Welt niederriß und zugleich alles andere Edle verleugnete, aus dem er in heißem Ringen ſein gutes Ich nach und nach aufgebaut hatte; das war echte Natur; ſo ſprach die gute Mutter für ihn und verkündete laut: Seht, er iſt nicht untreu, er iſt von Sinnen.“ So ſieht

Chamberlain den Mann, der am schwersten um eine neue Menschwerdung gerungen, dessen Leben ein einziger grauenhafter Kampf um die Erhöhung der Menschheit gewesen und dessen Ringen menschlich so furchtbar zum Prometheusschicksal sich aufbäumte, daß daneben Wagners Streben künstlerisch zum bloßen Ästhetentum ward. Ich weiß sehr wohl, daß uns, und gerade den Deutschen, heute angewandter Kant, nicht angewandter Nietzsche not tut: Nietzsche war Dynamit, wie Rousseau es gewesen, er hat nur gesprengt und noch nicht aufgebaut. Doch wissen und verstehen muß man als Mensch unserer Zeit, was ein Nietzsche an der Gegenwart losgesprengt hat, und was wir ihm danken, wenn man die Freiheit der Zeit, und damit sie selbst und ihre Möglichkeiten erkennen will.

Chamberlain freilich zeigt, daß man der große Deuter unserer Vergangenheit sein kann, ohne den größten Künder unserer Zukunft, und damit diese selbst, auch nur im Geiste zu grüßen.

Klinger.

Künſtleriſch bedeutet unſere Zeit die Auflöſung des Lebens in eine neue Viſion. Eine veränderte Sehweiſe iſt plötzlich über die Menſchheit gekommen: während man geſtern noch in den Traditionen aller früheren Stile empfand, und es ſchon ſchien, als ſei unſer Ausdrucksvermögen erſchöpft, und es endgültig unmöglich, die Welt der Erſcheinungen noch einmal wieder in neuen Formen zu verbinden, ſchaut und ſchafft man mit einem Male in Linien, die vor uns überhaupt noch kein Geſchlecht der Erde erblickt hat. Geheimnisvoll haben ſie ſich der Jahrhundertwende entwunden, unſere Herzen fühlten plötzlich in ihrem Rhythmus, unſere Hirne dachten in ihrer Logik, unſere Hände formten in ihrer Linie, das ganze Daſein goß ſich in ſie um. Die Dinge, ſoweit ſie alt waren, aber noch die Kraft hatten, auch in dieſer neuen Welt weiter zu ſein, mußten ſich ihnen wohl oder übel anbequemen, und die, welche jung aus der Zeit herauswuchſen, erſtanden natürlich überhaupt und erſt recht nur noch in ihnen.

Wir aber wiſſen damit, auf welchem Wege wir eigentlich ſind – daß es derſelbe iſt, der noch von je zu den Grundwerken von Grundkulturen geführt hat. Denn zweierlei Stile hat es ſeither gegeben: ſoweit wir zurückſchauen, ſolange wir durch die Jahrhunderte und Jahrtauſende hindurch Erdentwickelung und Menſchheitsgeſchichte künſtleriſch, und das iſt in Stilen, begreifen, laſſen ſie ſich deutlich unterſcheiden. Der eine Stil iſt der, welcher

wirklich auf eine neue Weltanſchauung, der andere der, welcher nur auf eine veränderte oder bereicherte Kunſtanſchauung ſich gründet: ein mythiſch ſich heraushebender, organiſch ſich heranbildender, naiver Stil alſo, wie Antike und Gotik, und ein eklektiſcher, artifizieller und darum ſchnell ſeniler Stil, wie Renaiſſance und vor allem Barock und Rokoko — kurz, ein viſionärer und ein kompoſitoriſcher Stil. Der moderne Stil aber, wie er aus dem ſtarken Leben einer ſtarken Zeit, aus den Wundern der modernen Ziviliſation, aus dem Flammenſpiel unſerer Hochöfen vielleicht, wenn man eine formale Handhabe haben will, ſonſt jedoch vergangenheitslos aus dem Nichts geſchlagen ward, iſt wieder ein viſionärer Stil!

Spätere Zeiten, die den nötigen Abſtand beſitzen, werden auch erſt den ganzen Überblick über die Wandlung haben und bis ins Einzelne erkennen, wie ſie geſchah, wo ſie einſetzte und wohin ſie reichte. Für uns, die wir mitten in ihr ſtehen und ihre tätigen Köpfe und Glieder ſind, iſt die Tatſache ſelber das Wichtigſte. Den Sinn unſeres Lebens empfangen wir ja von ihr: das Wiſſen, wozu wir auf der Erde ſind und Menſchen der Gegenwart. Eine Aufgabe iſt mit ihr wieder der Menſchheit gegeben: denn nun gilt es, den neuen Stil auszubreiten über die Erde, ihn in den einzelnen Völkern zu befeſtigen, ſoweit ein jedes die Vorausſetzung dazu bietet, und ihn auf jeden Fall, wo und wie es auch geſchehen möge, der Nachwelt in Werken zu überliefern.

Die Aufgabe iſt ſchwer, doch darf uns nichts an ihr beirren. Es darf uns noch nicht einmal wundern, wenn hie und da die Entwickelung zu ſtocken ſcheint: was heute noch nicht geſchaffen iſt, wird eben morgen geſchaffen werden — dies Zutrauen können wir ſchon haben! Wir ſehen gewiß nicht voraus, welche Gebäude und Standbilder, welche Malereien und Dichtungen im einzelnen und mit aller Beſtimmtheit entſtehen werden, wohl aber, von welcher allgemeinen Art ſie nur ſein können: welche Völker uns heute ſchon eine Gewähr zu ihnen geben, welcher Lebensgeiſt mit Notwendigkeit zu ihnen hindrängt, welche Lücke in der Einheit des allgemeinen Werdens klaffen würde, wenn große

Menſchheitsfragen der Gegenwart ohne große Kunſtantworten blieben.

Vor allem darf uns nicht beirren noch wundern, daß in derſelben Zeit, die die moderne Ziviliſation ſo mächtig ins Daſein warf, noch Künſtler erſtehen, die dem viſionären Stil geradezu einen kompoſitoriſchen entgegenſtellen, einen, der aus allen klaſſiſchen Kulturen geſammelt erſcheint und an dem neu höchſtens die Art der Verkomponierung iſt. Auch dieſe Künſtler können deshalb ein Ausdruck der Größe und des Reichtums unſerer Zeit ſein, ein Ausdruck mehr nach rückwärts freilich, nicht nach vorwärts, ein Ausdruck nur für ihre eigene Perſon, nicht für ihr Volk, weil ſie Bahnen wandeln, die nur für ſie ſelbſt Gültigkeit haben, nicht jedoch für die heraufkommenden Geſchlechter – Bahnen ſogar, die ſie bereits in eine Sackgaſſe führen, ihnen aber auch dort noch geſtatten, ein Lebenswerk zu ſchaffen, das in ſeiner Art, in ſeinen formalen Einzelbeziehungen etwa, noch vollkommener ſein mag, als es in den Zeiten ſelber ſchon möglich geweſen, deren Eklektiker ſie nun ſind.

Der Beweis iſt Klinger – der typiſche, aber zugleich auch monumentale Repräſentant all ſolcher Künſtlernaturen.

Typiſch iſt an ihm ſein Eklektizismus, ſein Durchdrungenſein von beinahe ſämtlichen alten Stilen im Augenblick ihrer äußerſten Hochentwickelung, ihrer Mächtigkeit, ihres Glanzes, damit zugleich aber auch ihrer äußerſten Verfeinerung, ihrer beginnenden Auflöſung, ihres Übergangs zum Niedergang und Untergang. Unbeeinflußt iſt Klinger nur von aller primitiven Kunſt, wie ſie ihre Zukunft erſt noch vor ſich hatte, von doriſchen und namentlich gotiſchen Formen, alſo gerade denjenigen, zu deren Naturalismus allein, wenn überhaupt, die moderne Linie noch wurzelhaft hinabreicht. Sonſt aber ſteht er in Abhängigkeit bald von der Antike joniſchen, bald alexandriniſchen Einſchlags: ja, ſelbſt bis zu exotiſchen Stilen gehen ſeine Erinnerungen hinüber, ägyptiſchen etwa, gräko-phöniziſchen und extrem-orientalen, ſo daß denn alſo nicht nur der Aſpaſia-, ſondern auch der Aſtartetyp in den Geſichtern ſeiner Frauen vorkommt, und der Riß ſeiner Zeichnung ſehr oft durchaus japaniſch bemeſſen ſcheint. Dabei äußert ſich

dieſer Eklektizismus durchaus nicht immer ſtilrein, ſondern meiſt ſtiluntermiſcht: die verſchiedenſten Linien laufen zu einer dritten, wenn man will, zur eigentlich klingerſchen Linie, in ſeinen Kunſtwerken zuſammen – geradeſo, wie ſie ſich nicht entweder bloß auf das Thema, oder nur auf das Ornament beſchränken, ſondern regelmäßig auf beide übergreifen, kurz, ſich zu einer eklektiſchen Ganzheit verſchmelzen, deren Stiel dann eben der Klinger-Stil iſt.

Monumental dagegen – denn die Ausleſe als ſolche, literariſch, nicht organiſch wie ſie ſich vollzieht, wäre durchaus kurios – wirkt an Klinger die Geſamtſchöpfung, das Werk, das heute hinter ihm und vor uns liegt: die Ausdehnung, die er ihm mächtig gegeben, und die Koſtbarkeit, mit der er es verſchwenderiſch angefüllt hat. Es iſt wirklich, obwohl es noch lange nicht abgeſchloſſen, ein Lebenswerk, als Arbeitsleiſtung, im echten Künſtlerſinne von formgewordener Lebensfreude, würdig eines Meiſters aus perikleiſchem oder mediceiſchem Kreiſe. Nur, daß von dieſem Lebenswerke auch nur das Künſtleriſche, das eigentlich Könneriſche, die Formdurchführung und die Stilausrundung Klinger gehört: während das, wovon er handelt, ſein Stoffgebiet und Geiſtesgehalt, wenigſtens nach der gelungenen Seite, uns allen zu eigen iſt, und zwar, worauf es ankommt, längſt ſchon und nicht erſt durch Klinger – denn es iſt eben die Tradition. Aber auch ſo noch, trotz ſeinem Mangel an Erde, Notwendigkeit und wirklicher Schöpfung, imponiert das Werk Klingers.

Sonſt, bei anderen Künſtlern, iſt es ſo und ſoll es ſo ſein, daß ein Menſch ſeiner Zeit, der in ſich den Trieb zur Phantaſierung der Welt fühlt, den Inhalt nimmt, die weite Weltanſchauung, die in ſeiner Gegenwart ungeordnet, verſtreut, aber erdſchwer gebreitet liegt, und daß er ihr nun, da dieſe Gegenwart ſelbſt ſie noch nicht auszudrücken vermag, das Bild findet, die ſichtbare Vorſtellung, die ſymboliſche Verknüpfung, in der die Gegenwart ſich wiedererkennt, in der ſie ſich vielleicht ſogar überhaupt erſt erkennt, und mit der dann der Künſtler auf jeden Fall das, was er vom Leben genommen, ihm im Kunſtwerk wieder zurückſchenkt. Wohl kann zu den Erlebniſſen eines Menſchen ſeiner Zeit auch das Kennenlernen der Vergangenheit gehören: nur wenige, wie

Whitman, wie Doſtojewski, wie Rodin in unſerem Zeitalter, wachſen auf, ganz, oder doch im weſentlichen unbeeinflußt von dem, was frühere Jahrhunderte bereits geſchaffen. Sonſt aber wird es ſich immer darum handeln, daß der betreffende Künſtler nicht die Tatſache der Vergangenheit, ſondern nur ſeine Erinnerung an ſie, ſeinen Eindruck von ihr, alſo nicht die fixe Form, ſondern ein durchaus ſeeliſches Moment in ſein Kunſtwerk überleitet. Von dem Grade, in dem er das vermag, hängt es dann ab, ob ein ſolcher Künſtler noch organiſch Gewachſenes und viſionär Erſchautes gibt, oder ob es wirklich nichts als eklektiſch Zuſammengetragenes und kompoſitoriſch Hergeſtelltes iſt. Im Gegenſatz zu Klinger zeigt es Böcklin, mit dem unſere Beziehungen zu Antike, Renaiſſance und deutſcher Märchenvergangenheit noch einmal wiedergeboren, tatſächlich wiedergeboren, noch einmal Landſchaft und Phantaſie, noch einmal Natur wurden.

Trotzdem, von dem Grundzug ſeiner Kunſt und der ihr entſprechenden Kultur aus, iſt auch Böcklin Epigone, wie es, ungeachtet all ihres Suchens, Marrès und Feuerbach, wie es Schwind und Rethel geweſen ſind, von Cornelius und Overbeck oder gar Carſtens überhaupt nicht zu reden — und wie man, um die letzten großen Progonen zu haben, zur Wende von alter und neuer Kunſt überhaupt, zu den Anfängen des Impreſſionismus bei Rembrandt hinabſteigen müßte. In viel höherem Maße aber noch, als ſeine deutſchen Vorgänger alle, iſt Klinger Epigone, er, mit ſeiner Kraft zu verknüpfen und ſeiner Unkraft zu ſchöpfen — mag auch ſein Epigonentum gerade deshalb ſo ſcharf, ſchroff und überdeutlich werden, weil es, wenigſtens von ſeinem Willen aus, vielleicht das großartigſtgedachte iſt. Denn wenn Böcklins Werk, eine Lyrik, ſtill und groß in die Zukunft hineinblühen wird, weil es mit allen Faſern in fruchtbarem Erdreich verſchlungen iſt, dann ragt Klingers Werk ſchon rein von ſeiner Gattung aus, der Plaſtik, zu der es ſich immer mehr hinentwickelt hat, aufgeſtellt zwar, aber eben darum auch ſichtbarer, zum Monumente empor! Das iſt kein Wertunterſchied, im Gegenteil, denn wollte man werten, ſo müßte man ſagen, daß Böcklin, der erdnähere, ſicherlich der ewigere iſt, als Klinger, der himmelragende. Aber es iſt

ein Artunterſchied – und nur von der Art aus, in die ein Künſtler ſich ſelber geſtellt hat, darf man an ihn herangehen, nur die Maße dieſer Art darf man an ihn wieder anlegen. Von dieſem Standpunkt aus aber ſteht Klinger, zu den Künſtlern gehörend, die mit Bewußtſein das Höchſte wollen und von denen man deshalb auch das Höchſte verlangen muß, nun einmal unter der Vorausſetzung, daß ſein Werk zwar Eklektizismus iſt, doch einer, der zum Monumentalen geſteigert ward! Dies Moment beſtimmt und umzirkt ſeine ganze Erſcheinung, ſcheidet klar und deutlich ihr Poſitives und ihr Negatives, ihren Wert und ihren Unwert – wobei unzweifelhaft iſt, daß er den Wert, eben die Monumentalität, nicht ohne den Unwert, den Eklektizismus, ſondern nur durch das Mittel desſelben, zu erreichen vermocht hat.

Klinger hat ja auch verſucht, als Gegengewicht Modernität in ſein Schaffen einzuführen. Als er begann, war er ſtofflich ſogar voll von modernen Motiven, und bis heute haben ſie ſich ſeinen Gebilden beigemiſcht, wenn auch immer mehr ſeeliſch: aber nie, auch nicht in einem einzigen Werke, iſt es ihm gelungen, das Moderne rein und von ſich aus auszudrücken. Stets blieb er entweder in Abhängigkeit von den Funden aller möglichen Künſtler, die, wie Goya, wie Rops, bereits *vor* ihm, in kulturell noch weit unklarerer Epoche, die allgemeine Veränderung des Lebens zu einer neuen Zeit zu erfaſſen geſucht hatten – oder aber, je ſelbſtändiger, je klingeriſcher er das Moderne zu geben unternahm, mißglückte es ihm überhaupt, verirrte er ſich in die Literatur, blieb er in der Abſicht, der Grübelei, der Künſtlichkeit, und damit in der Unnatur, ſtecken.

Man kann dabei nicht ſagen, daß der Kampf um ſeine Modernität den Kampf Klingers um ſeine Entwickelung ausgemacht habe: dazu überwiegt in ſeinem Geſamtwerk, je weiter er ſich von ſeinen Ausgängen entfernt und je näher er ſeinen letzten und eigentlichen Zielen kommt, alles das, was er hat und kann – und das iſt die Nocheinmalverwendung der Tradition – das, was er *nicht* hat und *nicht* kann – und das iſt die Ausdrückung des Modernen – denn doch durchaus. Nur ſeine Griffelkunſt iſt der Niederſchlag eines derartigen Kampfes geworden:

und nichts ſcheint bezeichnender als dies, denn zu ihr kam er überhaupt erſt, wie aus neun Zehnteln ſeiner Blätter und obendrein noch aus ſeiner ſehr perſönlichen Schrift „Malerei und Zeichnung“ deutlich hervorgeht, weil es etwas in ihm gab, deſſen Prägung er den traditionären Formen Malerei und Plaſtik nicht zutrauen zu dürfen glaubte, von dem er vielmehr auf eine dritte Form, auf die der ſo durchaus zu unſerer Zeit gehörigen Druckverfahren, hingewieſen wurde. Dieſes Etwas war eben, und zwar nicht techniſch, ſondern gerade auch pſychiſch, ſein Modernes, war die Diskrepanz, die die moderne Ziviliſation in dieſem Klinger gelaſſen, der von dem Kern, der Neigung, der Sehnſucht ſeines Weſens aus nur unter olympiſchen Himmeln ſich wohl fühlte und der doch Menſch ſeiner Zeit genug war, um um ſich her plötzlich ſchreckhafte Realitäten wahrzunehmen, und die Neugier und den Mut in ſich verſpürte, auch mit ihnen ſich künſtleriſch abzufinden.

Es konnte wohl gar nicht anders ſein, als daß die Diskrepanz auch formal durch Klingers Radierungen ging. Sie entſtanden aus dem Gefühl heraus, daß die modernen Themata, die ihn beſchäftigten und die ihm ſelber als Kurioſa, wenn nicht Abſtruſa erſchienen, nicht in die Malerei gehörten. Da Klinger ſeiner Äſthetik nach an die Schönheit als an ein Prinzip, nicht nur als an ein Phänomen glaubt und er die Malerei ausdrücklich als „an das Schöne gebunden“ erklärt, iſt dies Gefühl nur zu verſtändlich. Recht hatte er deshalb mit ihm noch nicht und unter ſeinen Radierthemen ſind denn auch eine ganze Reihe, die trotz ihrer Modernität uns heute weder kurios noch abſtrus, ſondern ſehr natürlich vorkommen, und die jedem entwickelteren Modernitätsempfinden ſehr wohl auch für die Malerei zuläſſig erſcheinen würden. Eine weitere Reihe von Themen wird man freilich ſtets, wenigſtens in der Art, wie Klinger ſie auffaßte, als echte Griffelkunſtvorwürfe empfinden.

Aber wie dem nun auch ſei: ſelbſt wenn Klinger überall die Grenze von Malerei und Zeichnung mit dem ſicherſten Inſtinkt eingehalten hätte, ſo überſchritt er dafür überall eine andere — die von Zeichnung und Dichtung, dieſelbe, die die Griffelkünſtler, auf die Klinger ſich berufen kann, Dürer nicht, und nicht Holbein,

ſelbſt Rethel nicht, kaum Rops, je überſchritten haben. Nicht rein zeichneriſch wurden die modernen Momente gebändigt, um derentwillen Klinger überhaupt den Griffel nahm, ſondern — literariſch. Hier ſtand Klinger nun auf dem Boden der Gegenwart, der Inhalt war vom Inhalt der Zeit. Aber gerade, wenn man vom modernen Künſtler verlangt, daß er ſich ganz auf ſich ſelbſt verlaſſen ſoll und die ziviliſatoriſchen Formen, die ihn umgeben, um zu den künſtleriſchen Formen zu gelangen, die uns not tun, muß man Klingers Radierungen ablehnen. Um ihren Inhalt kennen zu lernen, zu wirklich organiſchen Kunſtwerken gebildet, werden künftige Geſchlechter ſicher nicht zu ihnen greifen, ſondern ſie werden vorziehen, ihn bei Dichtern unſerer Zeit nachzuleſen: dort ſteht dieſer Inhalt an ſeinem Platze, nur aus ſeinem eigenen Stoffe gewonnen, und mit den natürlichen Mitteln der Dichtung geformt. Ich denke etwa an die Paraphraſe über den Fund eines Handſchuhs, wie ſie, nur realiſtiſcher, von Liliencron in Gelegenheitslyrik hätte umgeſetzt werden können, an ſeine verſchiedenen Zyklen vom Tode und von der Liebe, die mit ihrer pſychologiſch-phantaſtiſchen Lebensausdeutung an Dehmelſche Romanzenfolgen erinnern, oder an ſeine Serie Märztage, die Szenen aus einem Hauptmannſchen Revolutionsdrama ſein könnten. Nur, daß Klinger ſeinen Intellektualismus noch viel ſchroffer, noch viel mehr als Selbſtzweck herausgearbeitet hat, als es einer dieſer Dichter, als es ſelbſt Dehmel je wagen würde — um ſo gefährlicher das, weil in der Zeichnung die ideelle Prätention naturgemäß noch viel augenfälliger hervortritt, als ſie das im Gedicht überhaupt könnte. So wirkt denn der Inhalt bei Klinger meiſt gewaltſam, krampfhaft, zuſammengedacht.

Hinzu kommt, daß ſeine Blätter formal noch in keinem Stil der Zeit ſtehen, ſondern in jenem halben der achtziger Jahre, indes ihr Inhalt ihnen bereits weit vorauseilt, oft ins Ewige, Zeitloſe hinein. Namentlich ſeine Frauen tragen noch nicht das Gewand der Zeit, an dem man ſie dereinſt wird wiedererkennen, in dem man ſie ſich nur wird vorſtellen können, ſondern die verſchrobene Übergangstracht, die bis in alle Ewigkeit nur lächerlich tantenhaft wirken kann — dabei ſind aber die Geſichter und

Geſtalten modern, nervig, nervös. Man ſage nicht, die Mißwirkung, die ſich daraus künſtleriſch ergibt, ſei die Schuld der Zeit, nicht die Schuld Klingers. Ich gebe zu, es kann wohl einmal das Unglück eines Künſtlers ausmachen, ein halbes Menſchenalter zu früh geboren zu ſein: aber auch hier waltet eine Geſetzmäßigkeit, und Klinger, von ſeiner verfehlten Seite aus, paßt eben zu dem Miß- und Unſtil der Jahre, in denen er aufwuchs und die erſten Eindrücke des modernen Lebens empfing. Im übrigen aber vergleiche man, was ein Rops ſogar aus der Krinoline zu machen verſtanden hat: einfach durch die Wucht der Wahrhaftigkeit, die er in ſeine Weiber warf. Rops' Blätter bleiben deshalb auch immer in der Einheit der Dinge, die auf ihnen vorkommen, werden zuſammengehalten von dem Großſtadtmilieu, aus dem heraus ſie erlebt ſind, während Klingers Blätter auseinanderfallen und durch ſie als ein Riß das Doppelweſen ihres Schöpfers geht Beider, Rops' wie Klingers, Blätter werden wohl ſchließlich veralten, als Kurioſitäten einer Übergangsepoche Sammler, nicht die Menſchheit entzücken, aber an den Ropsſchen wird man immer noch die ſchmerzhafte Notwendigkeit verſpüren, mit der ſie aus einem Mannesleben herausgeriſſen wurden, während die Klingerſchen, akademiſch, nicht perſönlich, wie ſie ſind, in ihrer kalter Pracht rein menſchlich immer gleichgültiger laſſen dürften. Im übrigen wartet Kleid, Geſicht und Haltung der Menſchen einer Zeit, wartet der Lebensſtil einer Zeit, bis der Augenblick der Auseinwicklung und Ausreifung zum Typiſchen gekommen iſt und dann erſtehen die Künſtler ganz von ſelbſt, die die Zeit auf ihre großen und ewigen Formen bringen. Von dieſem Standpunkt aus iſt Klinger einfach zu früh gekommen, und Vergangenheit und Übergang mußten ſich ſchief, ſeltſam und unganz in ihm kreuzen.

Schwerer wiegt deshalb auch, daß Klinger ſelbſt auf der phantaſtiſchen Blättern, wo er nicht die Ziviliſation, wie auf der mehr realiſtiſchen, ſondern die Natur zum Milieu hat, geradeſo unorganiſch wird, wie auf jenen untypiſch. Es ſind gewiß herrliche Blätter unter ihnen: aber ſelbſt ein ſo wundervolles wie das „An die Schönheit" iſt verdorben durch den literariſchen Einfall,

den anbetenden Menſchen, bevor er niederkniet, ſich erſt ſeiner Kleider peinlich entledigen zu laſſen – nun liegt dieſer nichtige Linnenfleck da in einem der ewigſten Panoramen, die je ein Künſtler erſonnen hat!

Das ſind nur Kleinigkeiten, wird man vielleicht einwenden, denn die Feinheit des Striches entſchädigt für alles. Ja, aber die Kunſt iſt nicht um der Feinheit des Striches, ſondern um der Größe der Natur da – und was Klinger hier gegeben hat, das iſt einfach Allegorie, das iſt Kliſchee.

Zu ſich ſelbſt, zur reinen Kunſtwirkung reiner Kunſtwerke, kam Klinger erſt, als er alles, was ihm an modernen Motiven und Ideen das Bewußtſein beſchwerte, in ſeinen Radierungen heruntergearbeitet hatte, und er nun daran gehen konnte, die eigentliche Formenwelt, die ſeine Seele klaſſiſch bewegte, zu ornamentaleren Gebilden zu vereinigen. Es war derſelbe Augenblick, in dem ihm die Kleinkunſtgedanken auch theoretiſch nicht mehr genügten und ihm der Gedanke des Geſamtkunſtwerkes praktiſch aufging. Bezeichnend war dabei für ihn, der nun einmal nicht geraden Wegs aus dem Organiſchen heraus und wieder auf das Organiſche hin zu ſchaffen vermag, daß er nicht mit der Architektur begann – bis heute iſt er noch nicht zu ihr gekommen, trotzdem ſeine Begabung, eben weil ſie eine kompoſitoriſche iſt, ſo recht eigentlich architektoniſch ſcheint –, ſondern mit Bildern und Plaſtiken, die für Zukunftsarchitekturen gedacht waren.

Am nächſten kam noch Klingers architektoniſchem Beruf die Plaſtik: und hier hat er denn auch ſeine eklektiſche Grundveranlagung, ſchon allein durch die Wucht und die Pracht des Materials, zu ihrer monumentalſten Äußerung aufgetürmt. Klingers Malerei ſteht dagegen ſeinem Radierwerk zu nahe, um ſich frei erhalten zu können von allem, was in dieſem brüchig und ſchwach war: wie ſeine Blätter gezeichnete, ſo ſind ſeine Bilder gemalte Literatur – ganz abgeſehen davon, daß geradeſo wie dort Goya und Rops, hier Böcklin den Stil entſcheidend beeinflußt hat. Der inhaltliche Bruch wird nirgendwo deutlicher als in ſeinem inhaltlichſten Bild: dem „Chriſtus im Olymp“. Daß das Werk, in dem Klinger ſich echt literariſch mit den Ideen vom

dritten Reich auseinandersetzte, geschaffen wurde, war eine gewisse Notwendigkeit von der ganzen Generation aus. Und daß das Werk mißglückte, daß ein künstliches, kein natürliches Bild daraus wurde, war gleichfalls eine gewisse Notwendigkeit: es zeigt wenigstens dieselbe innere Haltlosigkeit, die sein Stoff in den Köpfen unserer neo-gräko-christlichen Ideologen hat, wie sie ihn heute immer noch auszuhecken für nötig halten. Es mußte sich ja rächen, auch künstlerisch, daß man in gewissen Kreisen das Heil der Menschheit rückwärts suchte, in allen unmöglichen Synthesen, nicht vorwärts und auf der Erde der Wirklichkeit. Es konnte gar nicht anders sein, es konnte nur, auf dem Umweg über den im zweiten Faust geschaffenen Ideenstil, eine andere „Versunkene Glocke" daraus werden. Bezeichnend eben nur, daß Klinger es war, der die aussichtslose Abstraktion in Linien zu kleiden und in Farben zu setzen unternahm — und gut schließlich auch, denn so wurden es wenigstens die sachlich richtigsten Linien, die erlesensten Farben und in Summa das Ganze, in seiner Güte und Schwäche zugleich, ein allereindringlichster Beweis von dem Bankerott der Antike und des Christentums für unsere Zeit, oder gar einer Vereinigung von beiden. Der Tempel jedoch, in dem der „Christus im Olymp" Platz finden könnte, wird nie gebaut werden: höchstens ein wahnsinniger König von dem Prunk-Geschmack des bayrischen Ludwig oder ein verrückter Milliardär mit romantisch-spiritistischem Spleen könnte sich zu ihm entschließen — in der Zeit selbst liegt die Voraussetzung zu *solcher* Raumkunst *nicht*, und es ist die Stärke der Zeit, *daß* sie nicht darin liegt!

Klinger ist kein Raum-Maler, denn er hat nichts vom Epiker, kaum etwas vom Lyriker: deshalb gelingt ihm weder Rondo noch Freske. Aber er ist ein Dramatiker: und deshalb gelingt ihm die Plastik, die Darstellung des Ringsseitigen, der in einem Augenblick Stillstand erfaßten Handlung. Im Grunde greift dieses Dramatische auch auf seine Bilder und namentlich auf seine Blätter über, nur daß er dort eben die Gattung verfehlt. In der Plastik aber, die noch stets, im Parthenonfries so gut wie in den Sklaven des Michelangelo, die Dramatikerin unter den bildenden Künsten gewesen, trifft er die Gattung. Und so

deckt sich hier denn in der Schöpfung Klingers endlich Absicht und Werk.

Auch als Plastiker ist Klinger noch Eklektiker geblieben. Er sieht durchaus mit den Augen der Klassiker, und auch hier mit den Augen derjenigen wieder, die schon hart an der Grenze von der Vollendung zur Verweichlichung standen: nicht die mächtigen, steiffaltigen Formen des Phidias, sondern die feinen, geschmeidigen des Praxiteles — wenn nicht Tanagras — kommen bei ihm wieder vor, nicht das karg naturalistische Ornament des Verrocchio, sondern das reich ziselierte des Cellini bringt er an. Die Erinnerungen Klingers, wie er doch gerade an eine Plastik denkt, die in Verbindung mit der Architektur zu stehen hat, gehen also nicht auf die Epochen ursprünglicher, sondern auf die entwickelterer Plastik zurück, jener, in der sie sich von der Architektur bereits wieder losgelöst und virtuos verselbständigt und überhaupt vom Starren, Steifen, Schicksalsmäßigen zum Flatternden, Zitternden, Spielerischen abgewandelt hatte. Klingers Plastik ist denn auch ihrem inneren Wesen nach gar keine eigentliche Groß-, sondern nur eine großgearbeitete Kleinplastik: nicht umsonst wirken seine Statuen auf manchen Reproduktionen wie allerdeliziöseste, preziöseste, petiteste Elfenbeinschnitzereien. Freilich ist damit nur eine Stück- und Scheinwahrheit über Klinger gesagt: in Wirklichkeit hat er seine Werke, wenn auch nicht der Auffassung, so doch der Ausführung nach, unbedingt monumental konzipiert.

Echte Monumentalität ist sonst Einfachheit, nicht Häufung, Macht, nicht Mächtigkeit. Klingers Monumentalität ist majestätisch und steht so zwischen beiden, so daß man denn hier, wenn auch nur ausnahmsweise, aber gerade dadurch die Regel bestätigend, den Begriff der Monumentalität wohl oder übel erweitern muß. Auf jeden Fall hat Klinger es vermocht, nicht einfach und machtvoll, sondern gehäuft und mächtig, ja, fast byzantinisch-majestätisch zu sein und doch monumental zu wirken: er hat die äußerste Pracht des Stoffes und die äußerste Feinheit der Behandlung ins Gleichgewicht zu stellen vermocht, er hat den ganzen Reichtum an Material genommen, über den heute, nachdem die Jahre der Armut für Deutschland vorüber sind, ein Künstler verfügen kann,

hat die ganze Subtilität der Technik an ihn aufgewandt, die uns heute aus tauſendjähriger Tradition zur Verfügung ſteht, und dann beide ſo ineinander verſchmolzen, verrundet, verſchliffen, daß die fertigen Werke tatſächlich eine Wirkung von ſo beträchtlicher Größe, Fülle und Farbigkeit haben, wie ſeit der Renaiſſance die keines Plaſtikers. Schlüter bleibt natürlich Schlüter, aber Houdon ſinkt dahin — der verſchiedenen Canovas gar nicht zu gedenken.

Dieſe Stellung Klingers will ſchon etwas beſagen. Hinzu kommt, daß er ſeine Werke ſeiner Hand nicht nur deshalb verdankt, weil ſie gelehrt und fleißig von der Regel der Tradition, ſondern erſichtlich auch vom Tick der eigenen Nerven geführt war. Klingers Plaſtik iſt eine unzweifelhaft perſönliche und moderne Plaſtik. Zwar iſt ihre Linie nicht oder doch nur unentſchieden von der Linie unſeres Stils; ſie iſt ſogar theoretiſch recht akademiſch und reaktionär auf dem Nackten aufgebaut, in dem der Profeſſor in Klinger alles Heil und die einzige Vorausſetzung für einen neuen Stil ſieht; während unſere Zeit, wenn ſie ehrlich iſt, das Nackte doch nur in ſeltenen Augenblicken kennt, und auch ihre Kunſt deshalb, wenn ſie ebenfalls ehrlich ſein will, von der Bekleidung ausgehen ſollte, wie ſie nun einmal unſere Kultur, ſozuſagen unſere zweite Natur, aber auch wirklich unſere Natur geworden iſt, außer der es nun keine andere Echtheit mehr geben kann. Aber trotzalledem iſt die Seele von Klingers Plaſtik durchaus von der Seele der Zeit. Gewiß hat Klinger nicht den Grundgehalt der Gegenwart genommen: der würde auch eine neue Grundform ganz von ſelbſt mit ſich geriſſen haben. Doch Beziehungen, wenn auch eben mehr nervöſer als vitaler Art, ſind da und machen Schwingungen offenbar, wie ſie noch keinem Leben, als dem unſeren, eigentümlich geweſen ſind. Sie zeigen ſich im Geſicht, im vibrierenden Ausdruck ſeiner Menſchen, ſie greifen aber auch auf den Körper, auf die morbide Behandlung des Fleiſches über, ja, ſelbſt auf das Ornament und die eigentliche Architektur. Wenn irgendwo Klinger zwar nicht herauswächſt aus dem modernen Stil, aber ſich ihm doch nähert, dann iſt es in ſeiner Plaſtik — wie ein Schleier liegt da die neue Linie über den alten Formen und paßt ſie, ohne daß Klinger es ſelbſt will

und weiß, in unsere Zeit ein. Nur, daß es eben nicht stark und bewußt, daß es mehr geschehen lassend und nicht geschehen machend geschieht!

Klingers Kunst hat überhaupt etwas Weibliches – trotz ihres ernsten gedanklichen Unterbodens. Nicht umsonst ist er in Wien, der Stadt femininer Kultur, der Stadt mit der Euripides- und Racine- und Grillparzer-Ästhetik, am stärksten verstanden. In Wien bewundert man seine Frauen, wie sie immer mehr weiche Damen und Luxusgeschöpfe oder doch Träume von solchen, und nicht harte Lebensgöttinnen sind – und wäre es auch vielleicht nur aus dem Empfinden heraus, daß Klinger kann, was ein Wiener Künstler noch nicht einmal kann, aber nur zu gerne können möchte. Auf jeden Fall ist diese Wiener Verehrung ein ungemein charakteristischer Zug: gerade, weil er zugleich zeigt, wie Klinger, auf dekadente Instinkte leicht wirkend, obwohl selbst ganz undekadent, in seiner Kunst zwar ein Negatives, aber zugleich ein imponierenderes Positives haben muß – etwas, das ihn wieder über alle feminine Kultur hebt. Klingers Kunst mit Wiener Kultur einfach und rundweg zu identifizieren, geht deshalb auch nicht an. Als Erscheinung gilt Klinger vielmehr unbedingt für ganz Deutschland, ist dort ein erster großer Ausdruck des Lebensgehaltes, den wir nach Jahrhunderten der Leere wieder in Kunstwerke umgießen dürfen, wenn der geeignete Künstler sich findet. Zu Sybariten werden wir deshalb nicht werden: davor bewahrt uns schon der harte Zwang der Aufgaben, die über Klinger hinaus noch zu lösen sind, die Lücke, die wir, wenn wir nördlicher empfinden, in unserer Liebe zu ihm als füllungverlangend sehr bald herausspüren. Abgesehen von dieser Lücke jedoch, vom Allgemein-Menschlichen aus, hat Klingers Schöpfung Geltung für alle: auch in manchen von uns ist etwas, das schon unter der verruchten Mystik seiner „Salome" gelitten oder dem das unerbittliche Fatum seiner „Kassandra" einmal gedroht – wenn sich auch gerade hier, im Allgemein-Menschlichen, der Unterschied vom Norddeutschen und Süddeutschen am allerschärfsten herausstellt. Denn der südlich Fühlende wird sich vielleicht in Klingers Weibwesen weichlich verlieren, vor ihnen vergehen. Der

nördlich Fühlende wird dagegen stark über sie hinaus und von ihnen wegwachsen. Denn, obwohl Frauen der Gegenwart, Frauen der Zukunft sind sie nicht: und das wittern die Männer der Gegenwart und Zukunft zeitig heraus, ohne daß bunte Salomes und Kassandren je zur Gefahr für sie werden könnten.

All dem Entsprechendes gilt auch von Klingers „Beethoven". Den endgültigen Ausdruck unserer Beethovenvorstellung hat Klinger nicht gegeben: den können wir uns überhaupt nicht in den Traditionsformen seiner Klassik, sondern nur in den Fundamentalformen Rodins denken — aber ein majestätisches Werk hat er trotzdem gegeben, das majestätischste, das nach Schlüters Großem Kurfürsten von einem deutschen Künstler einem königlichen Menschen geweiht wurde. Außerdem wird gerade am Beethoven noch besonders klar, wie alles, was die Werke des Plastikers Klinger wohl beeinträchtigen kann, nicht wie beim Maler und teilweise beim Radierer Klinger an seinem Unvermögen liegt, sondern eher schon an seinem Übervermögen: der Beethoven wird uns leicht zu reich, zu bunt. Es liegt an seiner Polychromie, daß sie, zu fein abgestimmt wie alle dekadentierende Kunst, und nicht stark genug gegeneinandergestellt wie alle primitive Kunst, ihre sich ergebende Gesamtwirkung als Monumentalität nur beeinträchtigt, indem sie aus Übermaß an Formen und Farben die beiden Gattungen Malerei und Plastik untermischt, anstatt sie wechselseitig noch zu steigern. Doch darf man darüber auch nicht vergessen, daß Klinger — ganz abgesehen davon, daß er uns die Polychromie überhaupt erst wieder zuführte und dadurch die isolierte Weißwirkung aus Selbstzweck und als professoralen Grundsatz endlich verdrängte — tatsächlich, wenn auch nicht Allergrößtes, so doch Allerkostbarstes im „Beethoven" geleistet hat.

Außerdem ist Klinger mit seinem „Beethoven" in einen Weg eingelenkt, der vorbildlich und fast ein Pflichtweg des deutschen Volkes sein müßte. Niemand hat so ungezählte große Männer wie wir. Ein paar von ihnen sind zufällig große Könige, Feldherren und Staatsmänner gewesen. Diesen hat das offizielle Deutschland ungezählte Denkmäler gesetzt, die meist mit Kunst nicht das geringste zu tun haben. Der Rest sind Dichter, Musiker, Philo-

ſophen. Von ihnen aber gibt es faſt kein Bildnis, in dem die vorüberziehende Nation ſie wieder erkennen könnte. Hier iſt Klingers „Beethoven“ ein Zeichen der deutſchen Kultur, die einſetzt.

Der Plaſtiker hat nun einmal mehr wie jeder andere Künſtler zeitrepräſentative Beſtimmung. Die Alten löſten einſt die große Aufgabe des triumphierenden Hellenentums: ſchmückten das Parthenon, ſchufen die Koloſſalſtatue der Athene für die Akropolis und die des Zeus für Olympia. Spätgriechen bildeten zu Hunderten die Büſten des Halbgottes helleniſtiſcher Zeit: Alexanders des Großen. Die Römer waren unerſchöpflich in Portraitsſtatuen ihrer Caeſaren: Neros, Auguſtus', Domitians. Die Renaiſſancemeiſter goſſen die Renaiſſancemänner in Lebensgröße: Fürſten und Päpſte, Condottieri und Mäcene. Sicher iſt, daß eine Zeit geſteigerten Lebens, und damit auch Kunſtlebens, wie die heutige, wieder die entſprechenden Aufgaben haben wird: in Stein und Eiſen die Bringer der neuen Zeit der Nachwelt zu überliefern. Da aber iſt Klinger unzweifelhaft der Erſte, der den Beruf der Plaſtik wieder begriffen und auch bereits – denn außer an Beethoven hat er ſich an Liszt, an Wagner, an Nietzſche gemacht – in ein paar wichtigſten Aufgaben wirklich künſtleriſch zu löſen verſucht hat.

All das darf Klinger gegenüber keinen Augenblick vergeſſen werden: es würde ungerecht und undankbar ſein. Vor ſeinem Werke, da, wo es wirklich groß iſt, muß man die Überzeugung vollſtändig beiſeite ſtellen, die man ſonſt über Plaſtik haben mag: daß nämlich eine deutſche Plaſtik der Zukunft ſich von aller Tradition, ganz gleich ob der antiken oder renaiſſanciſchen, geradeſo wird befreien müſſen, wie ſich etwa die griechiſche einſt von der egyptiſchen befreite, wenn ſie ganz das ſein will, was ſie zu ſein hat – nämlich deutſch. Eine ſolche Überzeugung iſt ja doch vorläufig höchſtens eine Zukunftsgewißheit. Klinger aber iſt eine Tatſache – und zwar, worauf es ankommt, keine gegen, ſondern für die Größe der Zeit.

Lebte ein Künſtler wie Klinger in einer Epoche, die nicht wie die unſere wäre, kulturell indifferent und apathiſch vielmehr und daher künſtleriſch energie- und charakterlos, ſo würde er

nur als eine arme klägliche, wenn auch von der offiziellen Zeit vielleicht hochbewunderte Epigonenfigur dastehen, zu nichts fähig, denn zur Kopie – während diejenigen, die in einer solchen Zeit und neben ihr her das wirklich Neue und Zukünftige suchten, als sonderlingshafte Experimentatoren, waghalsige Problematiker unbemerkt dahinleben müßten, die Diskrepanz zwischen der sie umgebenden Wirklichkeit und ihren künstlerischen Ahnungen womöglich mit ihrem Entdeckerleben bezahlend, wenn auch dafür unschätzbare Winke für die Zukunft hinterlassend. So jedoch reißt die gewaltige Lebenssteigerung, die durch unsere Zeit geht, nicht nur unsere Neuerer, wie Rodin, zu mächtigen und fertigen Werken empor, sondern zieht auch die Gebundenen, deren Auge sich nicht frei machen kann von den Formen von Einst, im Schwung mit sich fort, ringt ihrer Form, ob sie auch epigonal bleibt, großartige Kunststeigerungen ab, zwingt sie vielleicht sogar, diese Form mit Stoffen der Zeit anzufüllen oder ihr zum mindesten einen Inhalt unterzulegen, der die Zeit in einer großen Beziehung zur Vergangenheit zeigt.

Klinger ist der Repräsentant dieser Gebundenen. Er ist der letzte große Zusammenschluß aller Vergangenheitswerte. Und er ist das erste große Unvermögen zur Verbindung von ausschließlichen Zukunftswerten. Hier liegt seine Tragik – hier liegt aber auch seine Monumentalität. Und es ist wohl gewiß: wenn er fortfährt, sich immer unakademischer, aber dafür immer menschlicher zu nehmen, wird von dem Grad, wie tief er diese Tragik selbst zu empfinden vermag, die Höhe abhängen, die er als Erscheinung erreichen kann. Noch hat er das Werk seiner künstlerischen Selbsterlösung nicht geschaffen, noch hat er das dritte Reich einer Weltversöhnung statt auf der sicheren Erde, wo es einzig für uns liegt, in wolkigen Allegorien gesucht. Aber Fauste führt der Geist nun einmal viele und irrige Bahnen, bevor sie den einzigen und richtigen finden: und Klinger hat etwas vom Faust, nicht nur das Professorale, das seinen Gang mantegnisch verzögert, sondern auch das Vitale, das ihn leonardisch treibt.

Kommt Klinger aber zu seinem letzten Ausdruck nicht – nun, so wird damit nur noch einmal bewiesen sein, daß wir die Syntheseen

von dionyſiſchen und apoſtoliſchen Welten, wie er ſie träumt, überhaupt nicht nötig haben, daß in unſerer Zeit überhaupt die metaphyſiſchen Vorausſetzungen nicht mehr liegen, die zu ihnen führen könnten: daß die Renaiſſancezuſammenfaſſung vielmehr, die die Tradition durch Klinger, den letzten Renaiſſancemeiſter, noch einmal erfuhr, ſo ſchon vollſtändig für uns genügt, wie ſie heute im Werk Klingers vorliegt, und eben nichts anderes iſt als ein letzter Abſchluß, eine letzte Verabſchiedung von Chriſtus, Plato und allen anderen Heroen der endgültig verlaſſenen Vergangenheit, der Erde Hellas' und des Bodens der Renaiſſance.

Liliencron.

Kriege verlangen eine Rechtfertigung. Hunderttausende sind vorfrüh unter die Erde gebracht, Hunderttausende als Krüppel in die Heimat zurückgekehrt. Länder liegen verwüstet, alle Verbände sind zerrissen. Wo in Verwandtschaft oder in Gesellschaft vorher Menschen zusammengewesen, durch Liebe oder durch Freundschaft verbunden, wo sie sich zusammengetan, auf gemeinsame Arbeit verpflichtet — überall ist einer herausgeholt und hat Hoffnungen und Pläne für immer mit sich genommen. Mit einem einzigen Schwertstreich scheint der Zukunft, wie das Volk sie sich angelegt hatte, das Haupt abgeschlagen: nun muß aus dem blutüberströmten Rumpfe langsam ein neues wachsen. Doch inzwischen verlangt das Gewissen der Menschheit eine Antwort auf die Frage: warum das alles und wozu überhaupt?

Die erste Rechtfertigung ist der Sieg. Von einem Volke, das siegt, kann man ohne weiteres annehmen, daß es die Berechtigung hatte, zu kämpfen — geradeso wie es umgekehrt ohne diese Berechtigung nie und nimmer vermocht hätte, zu siegen. Der Sieg als solcher, als Tatsache, entscheidet schon darüber, bei welchem von den beiden Völkern, zwischen denen es da zum Kriege kam, die wichtigeren, die wuchtigeren, die notwendigeren Gründe gewesen. In feudalen Zeiten, da kämpfte man wohl um dieses Sieges willen, aus Selbstzweck also, und mit der Rechtfertigung durch die bloße Kraft. Heute dagegen, in ethischeren

Zeiten, werden Kriege faſt nur dann noch geführt, wenn ſie einen wirklichen Endzweck haben: Ziele, in denen ſchon eine Rechtfertigung durch den Geiſt liegt. Auf jeden Fall wird im modernen Kriege die ſiegende Nation nicht nur die körperlich, ſondern auch die geiſtig überlegene ſein. Ja, die letzte Entſcheidung, ob Siegen ob Unterliegen, liegt ſogar noch viel tiefer als in den rein intellektuellen Funktionen, wie ſie ſich nach der militäriſchen Seite in der größeren ſtrategiſchen Begabung und waffentechniſchen Vervollkommnung zeigen — ſie liegt in der Seele ſelbſt, die eine Nation organiſch bewegt, in dem Schickſal, das ſich dynamiſch in ihr ſchafft und das zum Kriege losbricht wie zu einem Kampf ums Daſein der Raſſe. Ein Lebensdrang wühlt in einer ſolchen Nation, ein Sturmherd wirbelt in ihrem Inneren: ſie muß heraus aus ſich, die Grenzen ihres Volksdaſeins wollen erweitert ſein, all die aufgeſpeicherten Kräfte, Willen und Ziele brauchen Raum — ſie *muß* ſiegen!

Wir haben es an Deutſchland erlebt, als es in ſeinen großen Kriegen des neunzehnten Jahrhunderts Öſterreich und Frankreich niederrang. Zweierlei Völker ſtanden einander gegenüber. Auf der einen Seite alte, die morſch geworden, die ſich verbraucht hatten und immer unfähiger ſich erwieſen zur Verwirklichung all der ziviliſatoriſchen Gedanken, die die Zeit für Europa heftig und heftiger aufwarf. Und auf der andern Seite dieſes Deutſchland, das ſich jung, friſch und handfeſt erhalten hatte, trotz all des Unheils, das es jahrhundertelang unterwühlt und überſpült, und das nun immer kraftvoller ſich dehnte und Platz brauchte zu den Werken, zu denen die Möglichkeit in ihm lag. Hier zeigte es ſich: es konnte gar nicht anders ſein — dieſes Deutſchland *mußte* ſiegen und in der Völker- und Kräfteverteilung an die Stelle derjenigen ſich ſetzen, die nicht mehr berechtigt waren, die erſten unter den Nationen zu heißen! Was ſich aber Deutſchland dadurch errang, das waren nicht die hunderttauſend von tot- oder krüppelgeſchoſſenen Gegnern, ſondern die Vorausſetzungen für ſeine nationale und ökonomiſche Weiterentwicklung: Einheit und Mächtigkeit.

Damit war die Rechtfertigung des Krieges — der Friede.

Natürlich nicht in dem ſanften Sinne des Wortes, der aus der Erde ein ewiges Gefilde des gegenſeitigen Wohlbehagens machen möchte, in dem die Menſchen wie die Lämmer ihre Nahrung weiden, ſondern in jenem andern eines glücklichen Zwiſchenraumes, den die Entwicklung eines Volkes wohl zwiſchen ſeine kriegeriſchen Etappen ſchiebt, um ihm die Ruhe zu geben, aus dem Schwung ſeiner Siege die Gebilde ſeiner Kultur zu ſchaffen. An jedes tüchtige Volk ergeht dieſer Ruf: Antike und Gotik ſind auf ihn hin entſtanden, als die großen Völker des Altertums und des Mittelalters erſt im Kampf nach außen ſich gefunden und dann im Ausbau nach innen ſich ſammeln konnten. Und das deutſche Volk war tüchtig genug, den Ruf auch jetzt wieder zu verſtehen: rings ſtand alsbald das Land in Arbeit – Einzelner und Maſſe, Führender und Geführter, Kopf und Hand gemeinſam am Werk der gemeinſamen Seele. So daß wir denn alle, die wir heute leben und ſchaffen und des Lebens und Schaffens uns freuen, im Grunde nichts anderes tun, täglich und ſtündlich, als unſeren Toten vom vorhergegangenen Geſchlecht die Ruhe ins Grab zu legen, daß ſie nicht umſonſt geſtorben ſind, nicht als blinde, ſondern als notwendige Opfer, die das Schickſal der Menſchheit nun einmal brauchte, um den Zielen der Erde näher zu kommen.

Freilich, das iſt heute – das war nicht geſtern ſo. Noch jetzt ſtockt es ja bald hier, bald dort im deutſchen Volke, wird Geſuchtes noch nicht erreicht oder Zufindendes überhaupt noch nicht geſucht: ganze Kreiſe ſind unfähig zum Begreifen anderer, Männer, die auf einem Gebiete die Macht haben und üben, verwenden ſie auf einem andern zu Werken der Ohnmacht, bedeutende repräſentative Perſönlichkeiten ſind etwa künſtleriſch vollendete Dilettanten, während wirkliche Künſtler, dieſe geborenen geiſtigen Repräſentanten der Nation, offiziell ganz und gar bedeutungslos ſind und unberufen bleiben zu den Arbeiten der Zeit. Aber noch einmal: der Geiſt des deutſchen Volkes iſt heute gut! Nichts darf darüber täuſchen, daß heute in Deutſchland von jedem einzelnen auf jedem Einzelgebiete, dem, zu welchem er wirklich gehört, ganz gleichgültig, ob es ſich um ökonomiſche Wagniſſe, techniſche Leiſtungen, künſtleriſche oder was ſonſt für Taten handelt, bedin-

gungslos das Höchſte erreicht wird, zum mindeſten erreicht werden kann. Der Geiſt der nationalen Einheit iſt nach innen gedrungen und ſchafft nun von innen heraus den Stil dieſer Einheit – ſodaß wir denn, wenn auch auf dem Umwege über die individuelle Begrenzung, wie ſie uns nun einmal angeboren zu ſein ſcheint, doch noch zu einer univerſalen Kultur kommen.

Gerade das aber war in der Zeit, die in Deutſchland unmittelbar auf die großen Kriege folgte, nicht ſo. Militäriſch blieb man wohl auf der Höhe, adminiſtrativ gewann man die Höhe bald, induſtriell entwickelte man ſich rapid, ökonomiſch ſogar allzu rapid – aber es war eine rein materialiſtiſche Bewegung, die durch die Siegergeneration ging, und wäre man bei ihr geblieben, ſo würde man höchſtens zu einer ſpezialiſtiſchen, mathematiſchen, ungenialen Ziviliſation gelangt ſein, wie ſie, als Hochentwickelung einer Geldwirtſchaft um des Geldes willen, vielleicht Semiten, Karthagern oder Engländern entſprechen konnte, aber nie und nimmer den Deutſchen. Was materiell in dieſen Jahren geſchaffen wurde, war ſachlich gut, meinetwegen ſogar glänzend: aber es konnte allein noch nicht genügen, ausgezeichnete Maſchinen zu bauen, eine vorbildliche Sozialreform anzubahnen, in weltumfaſſenden Weltverkehr einzulenken – weltumfaſſende Weltanſchauung vielmehr mußte ſich äußern. Was aber ideell in dieſen Jahren entſtand, das war geradezu ſchlecht, war einfach nichtig, war überhaupt nichts: ſo ſehr fehlte das Perſönliche, Seeliſche, Künſtleriſche! Es gab ja eine Kunſt: ſchöne Männer ſchrieben wallende Dramen, malten üppige Bilder – doch was ſie damit boten, war nur Kopie und Talmi: Oberlehreräſthetik, Tiergartenkultur, während von dem Geiſte der Zeit, von dem Geiſte der Siege, von dem Geiſte der Zukunft nichts darin lag. Um ſo auffallender das, als Deutſchland die Menſchenalter vorher noch ſo unerſchöpflich geweſen an bedeutenden Männern, als es ſich in der Dichtung ſein tiefſtes Ebenbild Goethe geſchenkt und mit Kant und Beethoven eine neue Philoſophie, eine große Muſik überhaupt erſt in die Welt geworfen! Gewiß wird dieſe tote Siegesepoche, gerade weil ihr eine ſo lebendige Schaffensepoche vorherging und zumal eine weitere ſchon ſehr bald wieder

einſetzte, in der Entwicklungsgeſchichte des inneren Deutſchtums einen verſchwindenden Raum einnehmen: man wird die vorübergehende geiſtige Erſchöpfung der ſiebziger und achtziger Jahre ausreichend mit der mächtigen Energieleiſtung erklären können, die zunächſt einmal auf Schlachtfeldern nötig geweſen — als Tatſache bleibt es trotzdem beſtehen, beſchämend für jeden, der ſein Volk immer, in jedem Augenblick und auf jedem Gebiet, ſo groß wie nur möglich ſehen möchte, daß wir unfähig waren, unſeren Kriegen und Siegen ſofort auch eine große künſtleriſche Rechtfertigung allgemein zu geben.

Entartet war die Nation dabei nicht: ſie hatte keine ausgeſprochen häßlichen Züge angenommen, ſie war nicht dekadent geworden, noch albern, noch charakterlos — nur ſtumpfſinnig war ſie geworden! nur dumm, ſteif und unbeholfen auf der einen, protzig, großredneriſch und ſinnlos wüſt auf der andern Seite! Hier ſchloß man ſich in die Philiſterſtube ein und paragraphierte das Daſein in ſauere Normen. Dort flog unter kraftgemeierten Phraſen das Leben in Sektpfropfen in die Höhe. Wirkliche Feſtigkeit, wurzelverſchlungen mit der Erde des Vaterlandes, wirklicher Schwung, hinein in ein Leben der Freiheit, Schönheit und Größe, waren nirgendwo. So ſehr hatte das endlich geeinte Volk gelitten unter ſeinem jahrhundertelangen Schickſal, ſo ſchwer laſtete der Druck ſeiner licht- und luftloſen Vergangenheit auch jetzt noch auf ihm. Früher, in den politiſch böſeſten Zeiten, hatte die Nation geiſtig hoch dageſtanden unter den Völkern Europas. Nun, in politiſch glänzender Zeit, ſank tief ſie hinab. Das deutſche Leben lag darnieder: das war es — wie konnte ſich eine deutſche Kunſt aus ihm heben!?

Der einzige Dichter, den wir aus der Siegesgeneration heraus bekamen und der nun für all die Lücken ſtehen muß, die rings um ihn klafften, verſöhnen mit unſeren Vätern, die verblüfft und verblendet von ihren Kriegserfolgen die Siegesaufgaben nicht ſahen, iſt Detlev von Liliencron. Und er allerdings iſt ſo ſehr Ausdruck des deutſchen Volkes, daß man in ihm die Nation auch für dieſe Zeit, die Nation, wie ſie war und lebte, wie ſich ihr eigenes Gegenteil, die Rückkehr zu ihrem eigentlichen Selbſt in

ihr bereits wieder vorbereitete, und sie sich herausſehnte aus der Bourgeois- und Parvenu-Ziviliſation vom Jahrhundertende, — daß man in Liliencron die Siegergeneration auch als Friedensgeneration ſchon beinahe wieder liebgewinnen kann. Denn Detlev von Liliencron, der Menſch und der Künſtler, der Freiherr und Hauptmann a. D. und der wundervolle Dichter, war ſelbſt nichts anders als ein einziger großer, ſchmerzhafter Kampf darum, auch im Frieden noch derſelbe prachtvolle Kerl zu bleiben, der man einſt vor dem Feinde geweſen.

Nur aus Deutſchlands Kriegen heraus, aus dem halben Hundert Gefechten, in denen er ſie ſelbſt mitgemacht, iſt Liliencron zu verſtehen: da hat der junge Offizier zuerſt das Leben, da hat das Leben zuerſt ihn gepackt — ſo gefaßt und gerüttelt, ſich plötzlich mit ſeiner ganzen Fülle in ihn geworfen, ihn früh zwiſchen ſolchen Gegenſätzen hin und her bewegt, daß er zunächſt gar nicht wiſſen mochte, wohin er mit all dem Erlebten eigentlich ſolle, wie er es in ein Gleichgewicht mit ſich und der Welt ſetzen könne. Jung war er, herzlich jung und alleweil luſtig, aber doch auch wieder zu ernſt und innerlich, um die Dinge, die er erlebte, nur leicht und leichtſinnig zu nehmen, geſchweige denn ſich mit Standesphraſen über ſie abfinden zu können. Er ſtand in dem Alter, in dem in herangewachſenen Knaben ſich etwas zu ſehnen beginnt nach einem Sinn des Lebens. Vor Liliencron hatte ſich das Leben mit einem Höllenſchlunde aufgetan, in Stunden ſchwerer Ereigniſſe, drängender Entſcheidungen: und wenn ihn der fauſtiſche Trieb auch gewiß keine einzige Nacht auf ſeinem Feldlager ſchlaflos vergrübelt hin und her gewälzt haben wird, ſo hat er ihm doch das Gefühlsleben mächtig bewegt, hat ſich ihm in die Stimmung gemiſcht, mit der er in dieſen Kriegsjahren umherging und aus ihm den empfindendſten, aufnehmendſten und ausgebendſten unter hunderttauſend Kameraden gemacht — der er geweſen, wie ſich ſpäter darin zeigen ſollte, daß er ihr einziger Dichter wurde. Mit dieſen Dichtungen aber, als ſich ſein Erleben ſo mächtig in ihm geſammelt, daß es ſchließlich ganz von ſelbſt, ohne ſein Zutun faſt, als Gedichte und Erzählungen wieder aus ihm heraus drängte, hatte er dann den geſuchten Sinn des Lebens — den künſtleriſchen.

Und noch eines: der Krieg beſtätigte den Ariſtokraten in dem jungen Offizier, beſtätigte den Junker, beſtätigte den Enkel aus altem Geſchlecht, deſſen Glieder in allen Kriegen der Neuzeit und des Mittelalters gekämpft haben mochten, Soldaten, für die das Kriegshandwerk Lebensberuf war, und deſſen Ahnen, wer weiß, einſt Wikinge geweſen, Abenteurer, für die das Daſein nur einen Wert hatte, wenn es Gefahr und Abwechſlung bot. In ſeinem angeborenen Lebenselement fühlte ſich Liliencron, als es zum Kampf ging: jahrhundertlange Traditionen von Königstreue und Vaterlandsliebe wachten auf, uralte Spannungen von Ritterlichkeit und Reckenhaftigkeit löſten ſich aus. Im Kriege, fühlte er, konnte er ganz das ſein, wozu ihn ſeine Vorfahren beſtimmt, im Kriege nur konnte er, der Nachfahr, ihrer würdig bleiben: auf jeden Fall hatte er, vor dem das andere Leben noch geheimnisvoll und unerſchloſſen lag, hier die Gewährleiſtung, auf einem richtigen, einem guten Wege zu ſein – wenn er ein Held wurde. Dieſer Zug vererbter Lebensauffaſſung und Lebensbeſtimmung, nur auf den Frieden übertragen, zeigte ſich ſpäter wieder, wenn Liliencron, der Dichter, der „Literat", ſich nur inſofern als eine ganze und echte Erſcheinung erhielt, als ein ganzer und echter Menſch und Mann ſich nun einmal in jeder Lebenslage und nach jeder Lebenswendung die Treue halten wird, wenn er ſich im übrigen jedoch nur wohl und würdig fühlte bei junkerlicher Beſchäftigung, auf der Jagd oder in der Segeldolle etwa, oder als – erträumter – Gutsherr von Poggfred.

Noch einmal: nur aus Deutſchlands Kriegen heraus, und den Standesvorausſetzungen, unter denen er ſie mitmachte, iſt Liliencron zu verſtehen. Im Dampf der Schlachten ward ſeine Weltanſchauung geboren, wie ſie ſich nach der einen Seite mit ſeiner Perſönlichkeit deckte, nach der andern Seite die ſeiner Dichtung werden ſollte. Kanonendonner und Regimentsmuſik und Hurragebraus haben ſie begrüßt. So wie hier Attacke in den Feind geritten wurde, ſo hat Liliencron allzeit Attacke in das Leben geritten: ſo wie er hier mithalf, den Feind zu beſiegen, ſo iſt er vorbildlich geworden, um das Leben zu beſiegen. Heute hat man Liliencrons Dichtungen tote Titel gegeben, hat ſie klügelnd

auf abſtrakte und antithetiſche Namen gebracht: aber damals, als ſie zuerſt erſchienen, als die „Literatur“ noch keine Stellung zu ſeiner Dichtung genommen hatte und ſeine eigene Stellung zu ihr nur die zu ſeinem Leben war, hießen ſie anders, ſo friſch, froh und natürlich, wie Liliencron ſelbſt iſt. Seine Gedichte hießen „Adjutantenritte“ und „Heidegänger“, ſeine Erzählungen „Unter flatternden Fahnen“ und „Sommerſchlacht“ — das darf man nie vergeſſen und ſo ſollte man ſie wieder nennen.

Liliencron iſt unſer erſter und größter Wirklichkeitsdichter nach Goethe. Die Wirklichkeit, auf die er ſtieß, hieß Leichenhaufe und Trümmerſturz, rauchende Städte und verwüſtete Felder — aber auch Mut, Tatkraft und Begeiſterung, die Freuden der Kameradſchaft und der Ulk des Biwaks, ſamt jener einen, jener leichten, jener ſchweren Weisheit, daß nichts zu grauenvoll und ſchmerzhaft auf dieſer Erde iſt, als daß man nicht darüberweg kommen kann, wenn man nur das Herz auf dem rechten Fleck und darin das deutſcheſte aller Weltgefühle, Humor, hat. Andere Gefühlskreiſe hat Liliencrons Dichtung nie gekreuzt als die, in welche er hier eintrat: immer iſt er der Mann geblieben, den man ſich am beſten nur im Kampf denken kann. Er hat wohl ſpäter auf alle möglichen anderen ferneren Gebiete übergegriffen, in Thema oder Milieu, etwa auf ſoziale: aber auch dann immer nur ſo, daß er ſie kriegeriſch auffaßte. Vom Kriege gab er ihnen den Rhythmus, mit dem er ſie wirkbar, vom Kriege nahm er die Bilder und Gleichniſſe, mit denen er ſie ſinnfällig machte. Wenn er ſich dem Philoſophiſchen näherte, unter der Form des Phantaſtiſchen, wie es häufig geſchah, und, je älter er wurde, immer ſymboliſch tiefer und viſionär umfaſſender, ſo war es ſtets Heroismus, mit dem er die Schöpfung umſchrieb, und Heroik, mit der er die Geſchöpfe erfüllte. Schlacht, beziehungsweiſe Jagd, lehrten ihn ſo, ſich mit dem Tode auseinanderzuſetzen; und wenn er wußte, er, der ſich peinlich allen Tendenzen fern hielt, daß irgendeine Daſeinsfrage eine Kampfesfrage ſei, ſo begriff er ſie ſofort. Ja, ſelbſt ſeine Liebe, was iſt ſie anders als ein Gepländel, ein Krieg um das Glück? Kein ſexualmyſtiſcher Kampf der Geſchlechter freilich, mit allen möglichen

Sphinxrätſeln und Salomegefahren. Doch flott und luſtig katzbalgt ſich bei ihm die Liebe herum, mit ihren großen Schmerzen und viel, viel größeren Freuden. Und am Ende ihrer Tage, was iſt da den Menſchen am ſchönſten beſchieden? Ruhe nach getaner Arbeit, ſagt der Philiſter in uns. Friede nach gewonnenem Kriege, ſagt Liliencron. Als letzter und größter aller Sieger naht ſich der Tod und darum, wenigſtens allen ſtarken und mutigen Menſchen von Liliencrons Schlag und Geſinnung, nicht als Feind, ſondern als Freund: als Gefährte und Vorbild in der ſchwerſten aller Künſte — der zu überwinden. Lebenskünſtler nicht nur zu ſein, ſondern auch Todeskünſtler: das iſt deshalb auch der letzte, der größeſte Sinn von Liliencrons Lebensdichtung, und zugleich ihr heldiſchſter und deutſcheſter Sinn — die volle bardiſche Vereinigung des Fauſtiſchen in uns mit dem Wikinghaften.

Die Art, wie ſich ein Volk in ſeinen Dichtern zu ſeinen Kriegen ſtellt, iſt entſcheidend, nicht nur für ſeinen ſeeliſchen Gehalt überhaupt, ſondern auch für die Notwendigkeit, mit der es im Einzelfalle ſiegt oder unterliegt. Die Befreiungskriege, als Notwehrkämpfe, brachten eine Aufrufs- und Verzweiflungslyrik hervor, die dann ſchließlich in Kleiſts wütender „Germania an ihre Kinder“ gipfelte. Bezeichnend für die Unbedingtheit, metaphyſiſch ſo gut wie jede andere, mit der Deutſchland in ſeinen Einheitskriegen ſiegen mußte, iſt, daß Liliencron, ihr Dichter, überhaupt nicht erſt anzumuntern und anzufeuern brauchte. Er war nicht Siegesprophet, ſondern gleich Siegesrealiſt und fand im Kriege ſelber die volle Zeit und Ruhe zu Beobachtungen, die ſich hinterher zu einer reinen Situationslyrik zuſammenſchließen konnten — mehr noch, zu Novellen, in denen er ganz behaglich, als ob es ſich um gar nichts Ungewiſſes und Schreckhaftes, ſondern um etwas ganz Selbſtverſtändliches gehandelt habe, vom Verlauf der Kriege bis in alle Einzelheiten hinein, vorerzählte. Sonſt aber, ſobald er auf den Geiſt kam, der durch ſie hindurchgegangen, war ſeine Lyrik eine ausſchließliche Siegeslyrik:

Hoch weht mein Buſch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfenſingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
Der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Pferdes schwarzer Mähne.

Das ist genau die Stimmung, die Deutschlands Heere aus dem Felde heimbringen und dem ganzen Volke mitteilen durften: mehr als aller ökonomischer, sozialer und repräsentativer Aufschwung, der dann kam, bewies es ihm gleich anfangs sein Held und Sieger Detlev von Liliencron. Kein Äschylos brauchte zu erstehen und aus Chören anderer „Perser" zu uns zu reden: äschyleische Taten liegen heute erst vor uns. Damals genügte ein junger Leutnant, dem geradeso treu, wie er die Waffe in der Hand gehabt, jetzt die Gefühle auf die Lippen kamen. Künstlerisch genommen galt deshalb auch der Jubel, mit dem das Volk die rückkehrenden Sieger empfing, in Wahrheit ihm — Liliencron, ihm, der das geflossene Blut zu fließender Seele verwandelte und so der Nachwelt zeigte, daß wir keine Barbaren, nicht nur Kraft- sondern auch Kultursieger waren, während unsere Gegner — hier im Poetischen zeigte sich ihre moralische Ausgegebenheit — unfähig waren, ihm einen ebenbürtigen Dichter, einen Sänger des Schmerzes und der Rache, gegenüberzustellen, im Gegenteil, nur Gassenverse, nur Ironie und Zynik für sich und ihr Schicksal übrig hatten. Freilich, in Deutschland wußte keiner zunächst, ahnte keiner auch nur, wer ihm in Liliencron erstanden war. Langsam erst wuchs mit der Größe des Volkes auch die seine immer mehr hinein in das Erkannte und Klare.

Persönlich bedeutete der Friede für Liliencron sehr bald den Abschied. Nach der Regel wäre damit sein Leben abgeschlossen gewesen, mitten im Kerne gebrochen, gestrandet, versandet: es hätte spurlos in nichts verlaufen können. Denn was sind verabschiedete Soldaten? Traurige Erscheinungen, traurig für sich, traurig für andere, je unverbrauchter desto trauriger. Sozial wie ökonomisch vermehren sie nur das große Heer der Beschäftigungs- und Berufs-

loſen, und zwar jener, die nicht nur ihren Platz auf der Erde nicht finden können, ſondern für die es überhaupt keinen gibt. Den Platz, der ſo recht eigentlich der „ihre“ war, für den ihr Leben ſie anfänglich beſtimmt, haben ſie ja ſoeben verlaſſen müſſen, und kein Weg kann je wieder zu ihm zurückführen: am eheſten pflegt ihnen noch der Abenteurer aller Schattierung, vom Weltreiſenden bis zum Glücksritter, zu Geſicht und Haltung zu ſtehen — wenn ſie ſich hinein zu ſchicken vermögen. Sonſt bleibt ihnen nichts weiter als die Reſignation, die Erinnerung an die ſchöne Vergangenheit und die Hoffnungsloſigkeit in die tatloſe Zukunft: äußerlich irgendein bürgerlicher Beruf vielleicht, mit ſeiner ganzen trockenen Kläglichkeit, in die kein Leben friſch mehr hineingreift, höchſtens ſich manchmal hineinmiſcht mit jenem Wehmutsgefühl, das ſelbſt das ausgediente Kriegsroß zu faſſen pflegt, wenn es in ſeinen alten ſtöckrigen Tagen noch einmal irgendwo Kriegsmuſik hört — wieviel mehr aber den ausgedienten Krieger, den abgedienten Menſchen!

Doch in Liliencron reckte es ſich auf: er war viel zu unverbraucht, er fühlte ſich viel zu unverabſchiedet vom Leben, um irgendwie verzichten zu können. Einſam ſtand er, rings um ihn waren Millionen in Lebensluſt und Arbeit, das neue Reich lag gegründet, überall, was man auch im einzelnen auszuſetzen haben mochte, ſchlugen Eifer, Ehrgeiz und Tatendrang hervor. Sollte er allein, jung wie er war, kräftig wie er war, in dem ungeheuren Menſchengeſchiebe nicht auch ſeinen Wert haben können — ſeinen Wert für ſich ſelbſt und ſeinen Wert für die anderen? Daß er ſich in den Genuß warf, forſch und unverzagt, daß er fröhlich unter Fröhlichen war und die Liebe griff, wo ſie ſich greifen ließ, bewies ſeine helle Frühlingsfreude am Daſein, die er rein ſchon als ſolche empfand, einfach aus der Stämmigkeit und Strammigkeit ſeiner guten Natur heraus — aber ſie allein konnte noch nicht genügen. Der Lebensmenſch war noch kein Menſch des Lebens: wo blieb deſſen Sinn? Vorher, da er vor dem Feinde ſtand, hatte dieſer Sinn ſchließlich in der Verpflichtung auf das einzige unentwegte Ziel liegen können: den Feind unter die Füße zu ringen. Jetzt aber war das geſchehen: er

ſtand vor dem Leben ſelber — was trat dort als ſein Sinn an die Stelle?

Ein Philoſoph war Liliencron nicht: die Weisheit des Daſeins in Syſtemen einzufangen, hat ihn nie gelockt — im Gegenteil, gelangweilt, faſt angewidert, hat er, der die Welt ſtets nur im Bilde begriff, ſich von allen Abſtraktionen abgekehrt, während er im Konkreten zu allen Höhen und Tiefen der Schöpfung vordrang. Menſchen, die ſpintiſieren konnten, ſind ihm ſtets verdächtig erſchienen, als ob ſie mit zu ſeinem beſtgehaßten Geſchlechte gehörten: den Philiſtern — denn Leben war doch bloß da, wo Licht und Luft hindrang! Damit war es für Liliencron grundſätzlich ausgeſchloſſen, ſich irgendwie intellektuell, um der Intellektualwerte willen, mit dem Daſein auseinanderzuſetzen. Er wollte, er mußte mit dem Daſein ſelbſt, nicht als Betrachtung über das Daſein, ſondern als Erſcheinung von Fleiſch und Blut, von Seinem Fleiſch und Seinem Blut, fertig werden: nur dadurch konnte er auch mit ſich ſelbſt fertig werden!

Und ſo regte ſich denn immer ſtärker und mächtiger jenes Beſte in ihm: die Kraft, alles, was er erlebte, in einer beſonderen Wahrheit und Deutlichkeit zu empfinden, es in den Formen des Guten und Kräftigen und Prächtigen, kurz, des Lebensfähigen, zu ſehen, die ihm aus ſeiner erdfeſten und lebensgläubigen Art wie von ſelber erwuchſen. In den Jahren der Kämpfe war dieſe Kraft der Vereindringlichung nur als Stimmung um ihn geweſen, warm und ſchwingend, von ihm zu den Dingen und von den Dingen zu ihm gehend. Nun, in den Jahren der Ruhe, drang ſie langſam zum Willen vor, wirkend und wirkenwollend, ſich ſehnend und dehnend in die Welt, um ſich mit ihr in gemeinſamen Gebilden ſichtbar zu vermählen. Gelang das, ſo hatte er ſeinen Mittelpunkt in der Welt, während wiederum ſie um ihn im Gleichgewicht kreiſte. Und als Liliencron eines ſchönen Tages — denn er war ſicherlich ſchön — zu dieſer Kraft auch noch die Fähigkeit entdeckte, ſie zu äußern, da offenbarte er ſich dann als das, ſtand er plötzlich da als das, was er ſeither ſchon immer geweſen, nur ohne es ſelbſt zu wiſſen, heimlich vielmehr und nach innen — als ein Dichter.

Es wird ihn ſelbſt am meiſten gewundert haben. Denn ein Dichter – ſchreckliches Wort und ſchrecklicher Menſch in jener Zeit! Wie Geſpenſter oder Narren, zu Genies ausdrapiert und auffriſiert, wandelten ſie damals in Deutſchland herum, nur Phraſen im Munde, nur Geſten in der Hand: wenn man ſich lächerlich machen wollte vor allen feſten Menſchen, allen Männern des Lebens und der ernſten Arbeit, aber auch des herzhaften Lebensgenuſſes, brauchte man nur ein Dichter zu werden. So tief hatte die Kunſt noch nie darniedergelegen: alle traditionären Gefühle wurden zum hundertſten und aber hundertſten Male in Verſe gebracht, alle hiſtoriſchen Geſchehniſſe noch einmal auf fünf pappene Akte gezogen – Beziehung zu der Zeit, in der man lebte, zu dem Leben, das rings um einen ſtand, war nicht da.

Und in dieſem Augenblicke wagte es Liliencron, wie er hervorging aus einer Kaſte, die mit Recht der Stolz der Nation war, in eine andere zu treten, die mit Recht nur ihren Hohn verdiente. Aber er tat es – tat es, indem er ſich beiden entgegenſtellte und ganz einfach als Dichter das war, was er ſeither als Soldat geweſen: ein Menſch des Diesſeits und der Wirklichkeit, der Zeit und des Lebens, ein Dichter von Krieg und Sieg und ein Krieger und Sieger im Wort – kurz, Liliencron blieb Liliencron und ſeine Lebensechtheit von früher verdoppelte ſich noch in ſeiner Kunſtechtheit von jetzt.

Der Strauß war hart: äſthetiſch hart – aber auch ſozial und ökonomiſch hart. Oft ſtieben Funken aus der Seele, doch aus dem Sattel hat ihn nichts gehoben, unter die Füße hat ihn niemand gebracht – hochauf iſt er immer geblieben! Wohl wurde ihm die Wandlung manchmal ſelbſt ſchwer, bitter ſchaute er zurück und verglich, was er einſt geweſen und was er jetzt war, wie ſie gegeneinander abſtachen, der flotte Offizier, der das Leben eroberte, ob es ſich auch in der ſtärkſten Feſtung gegen ihn verſchanzte, und der einſame Poet, der ſich mühſam durchſchlug, um mit der Selbſtachtung ſich auch die Menſchenachtung zu bewahren. Im gequälten Schrei brach es einmal aus ihm heraus:

O wär' es doch! Hinaus in dunkle Wälder,
In denen die Novemberwetter fegen.
Der Keiler kracht, Schaum flockt ihm vom Gebreche
Aus schwarzem Tannenharnisch mir entgegen.
O wär' es doch!

O wär' es doch! Im Raubschiff der Korsaren
Vorn halt' ich Wache durch die Abendwellen.
Klar zum Gefecht, die Enterhaken schielen,
Und lauernd kauern meine Mordgesellen.
O wär' es doch!

O wär' es doch! Ich säß' auf nassem Gaule,
In meiner Rechten schwäng' ich hoch die Fahne,
Daß ich, buhlt auch die Kugel schon im Herzen,
Dem Vaterlande Siegesgassen bahne.
O wär' es doch!

– um dann, schwer aus dem Innersten und Letzten und sonst Tiefverborgenen heraus, mit einem „Den Dichter mag die tiefste Gruft verschlingen" zu endigen: „O wär' es doch!"

Aber solche Anwandlungen waren nur mehr ausnahmsweise und vorübergehend. Ihnen gegenüber stieg immer mehr das Bewußtsein, wenn auch persönlich vielleicht nicht glücklicher, so doch seelisch unendlich wertvoller zu sein als vordem. Über die Risse, die in Liliencrons äußerer Existenz schmerzlich klafften, mußte ihn sein Humor hinwegbringen. Und innerlich, in seinem Selbstgefühl, raffte sich straffer und straffer der stolze Entschluß, daß er das, was er nun einmal zu sein und zu werden unternommen, auch wie ein Mann ganz durchführen müsse. Gerade dadurch ist dann Liliencron zu unserm verläßlichsten und unbedingtesten Lebensbejaher geworden, hat er sich in Wahrheit aus einem Kriegshelden zu einem Friedenshelden durchgerungen: vorbildlich für all sein Volk und jeden einzelnen darin – in jeder Stunde, in der das Schicksal Mensch-Sein zu drückend auf uns lastet und wir eines Anschwungs bedürfen, um wieder gerade zu stehen.

Liliencron hat sich diesen Anschwung selbst unzählige Male gegeben – für uns gegeben. Seine Gedichte und Erzählungen

ſind voll von Anrufungen und Aufrüttelungen, Selbſtermunterungen und Warnungen. „Hurra, Leben!“ heißt es vorweg. „Humor, Humor, Landsleute! Laßt uns lachen!“ dann. Bald: „Duck nieder, Erdenleid!“ Bald: „Ausleben, Menſch! Ausleben ungemeſſen!“ Aber er mahnt auch: „Doch ſollſt Du nie des Lebens Ernſt vergeſſen!“ Oder er weiſt auf einen: „Seht den! er iſt nicht mehr ſein Steuermann!“ Man könnte eine wahre Bibel der Lebensführung in Lebensbejahung aus Liliencron zuſammenſtellen. Nur da, wo er ganz unmittelbar von Krieg und Sieg ſpricht, ſcheint es ihm überflüſſig, die grundſätzliche Poſitivität ſeiner Stellung zu den Dingen noch ausdrücklich zu formulieren, und genügend, wenn er ſie ſchlicht und ſtark in den kriegeriſchen und ſiegeriſchen Unterton legt. So ſehr kann ihm der Menſch zwar als fragwürdiges Weſen erſcheinen, das der Beſtätigung und Unterſtützung bedarf, um ſich auf der Erde zu halten — der Soldat aber nie. So ſehr gibt ihm der Soldat, der nach wie vor in ihm ſteckt, die Unterkraft zum Daſein, den Stoß und Schneid zum Leben, während der Menſch, der Erdenbürger in ihm, ſich jeden Augenblick bedroht ſieht und er dann von jenem das Kämpferiſche bewußterweiſe leihen muß, um den Gefahren begegnen zu können. Ja, als dieſer Menſch und Erdenbürger Liliencron ſich einmal in ſeinem Dichterdaſein und von ſeinen Lebensſchulden bis hart an die Grenze des Selbſtmordes gehetzt und gepeinigt fühlt, da braucht in ſeine Verzweiflung hinein nur der „Hohenfriedberger Marſch erſchallen“ — und er ſpringt wieder auf, als hätt' er „Kraft vom Ur“.

Sonſt, abgeſehen vom Perſönlichen, iſt Liliencrons Inhalt Deutſchland — das Deutſchland der Kriege, in denen es ſich ſchuf, und des Friedens, in dem es zu ſeiner Zukunft ſich ſammelte. Immer ſehen wir ihn, den penſionierten Offizier, das Gegenteil von jedem Lebensinvaliden, wie er durch dieſe Ziviliſation der ſiebziger und achtziger Jahre wandert, wie er lebt und leben läßt, kämpft und liebt, an ſich arbeitet und — ſich behauptet. Nord- und Süddeutſchland ſteigen auf. Die Alpen ſieht man ragen. Das Nordmeer hört man brauſen. München und Hamburg werden lebendig. Und in der Mitte,

groß, doch unheimlich, wie es anſchwillt und ſich ausformt, nicht nur zu der Hauptſtadt des neuen Reiches, ſondern darüber hinaus noch, in die kommenden Jahrhunderte hinein, zum jungen Zentrum des alten Europa, wächſt Berlin. Die Ereigniſſe der Zeit ziehen vorüber, Liliencron immer im Einklang mit ihnen, ſobald ſie poſitiv, und in Feindſchaft gegen ſie, ſobald ſie negativ ſind. Jubelnd aber wird ſein Ton ſofort, wenn er auf die Kriegsereigniſſe kommt: mächtig rollen ſie ſich dann auf, die Jahre von Sechsundſechzig und Siebzig, Heere ziehen aus, Völker prallen aneinander, Paris wird belagert, ein Kaiſer wird gekrönt, Heere kehren wieder zurück — und dazwiſchen, wie verborgen in den Falten dieſer Fresken, liegen all die kleinen Epiſoden und Situationen, die der eigentliche Pulsſchlag der großen Geſchehniſſe ſind, wie Soldaten kämpfen, wie ſie ſterben, Kameradſchaft ſich bewährt, Humor überwindet und in Lüften, gleich einer zweiten Landſchaft, vor dem inneren Auge allzeit die Heimat lebt. Nach Friedensſchluß iſt dann Liliencron wieder in dieſer Heimat, reicher geworden durch all das Erlebte, geſtählter zu dem noch zu Erlebenden — dem Kampf ums Daſein, der jetzt für ihn einſetzt. Um Induſtrialismus und Politik, Soziologie und Nationalökonomie kümmert er ſich zwar theoretiſch nicht viel: aber in ſeinen Gedichten baut ſich die moderne Ziviliſation trotzdem vor uns auf, wir ſehen ihn, wie er ihn mitkämpft, den Kampf der alten Mondſcheinromantik mit dem elektriſchen Zeitgeiſt, Eiſenbahnen raſen hindurch, Verkehr wogt in Großſtädten, Flotten verbinden Meere, und im Hintergrunde bereitet ſich die Bewegung der Menſchen dieſer Zeit, die Arbeiterbewegung, vor. Am liebſten iſt er freilich allein mit ſich, auf dem flachen Lande, in der ſtillen Heide, auf rüſtiger Jagd, im abgelegenen Kruge — höchſtens im Verkehr mit ſchlichten aber ſtarken Leuten, norddeutſchen Bauern und Fiſchern, in denen ſich die Volkskraft am härteſten verbildet, in deren Mark und Auge die Kämpfe der Zukunft bereits als Siege liegen. Hier, wo ſein Leben am einfachſten ſein kann, wird dann auch ſeine Kunſt am einfachſten. Hier, in freier Landſchaft, blühen ſeine ſchönſten Liebesgedichte auf, wie Wieſenblumen in der Sonne. Er bleibt der Offizier und Baron

auch jetzt noch — nur einer, der sich mit dem Volke vermischt und vor keiner Klasse zurückscheut, wenn es nur deutsche Menschenkinder sind, die gut, treu und stark empfinden. Und gleichzeitig bleibt seine Lyrik gut, treu und stark, so deutsch, wie nur die Lyrik Walthers und Goethes gewesen. Ihr Lied ist es, das in Liliencron wieder anklingt, bloß heraus aus veränderter Zeit — doch Herz und Gesinnung sind dieselben, und auch die Anschaulichkeit ist dieselbe. Ganz gleich, ob er in seinem angeborenen Junkerstil bleibt, wie im „Viererzug“:

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen
So hell, so hell.

— oder ob er sich ins Allgemein-Menschliche verallgemeinert und so ins Volkslied klingt, wie in der „Tiefen Sehnsucht“:

Maienkätzchen, erster Gruß,
Ich breche dich und stecke dich
An meinen alten Hut.

Maienkätzchen, erster Gruß,
Einst brach ich dich und steckte dich
Der Liebsten an den Hut.

Formal hat Liliencron Unendliches gewirkt. Er hat ja auch inhaltlich befreit und erweitert, hat alles gesagt, was ihn zu sagen drängte, und damit vieles, was bis dahin, wenigstens den Epigonensplitterrichtern seiner Zeit, aus Gründen irgendwelcher Angstmoral nicht in die Dichtung zu gehören schien. Aber es war doch mehr ein augenblickliches Verdienst, denn der Kunst ist noch nie ein Stoff des Lebens verwehrt gewesen, deshalb brauchte überhaupt nur ein Künstler zu kommen, um ihr das Leben auch ganz wieder zu öffnen. Doch rein sprachlich war Liliencrons Erscheinung geradezu entscheidend, denn er lenkte das Deutsche

einfach in ihre nächſte Entwicklungsbahn: und zwar nicht dadurch, daß er es, wie das Nietzſche tat, zu ſeiner Feinheit und damit ins Extravagante entwickelte, ſondern dadurch, daß er es an das Sachliche, Stammliche, und damit auch Sprachſtammliche feſt wieder anſchloß. Es war eine Wirkung vielleicht mehr in die Breite, nicht ſo auffallend jedenfalls, aber eben darum eine, die um ſo unbewußter und nachhaltiger überall den Stil beeinflußt hat. Für Liliencron freilich war es ganz ſelbſtverſtändlich, daß er ſo ſchrieb, wie er ſchrieb. Und wir ſelbſt empfinden heute ſchon beinahe gar nicht mehr, daß er tatſächlich ein neues Deutſch ſchrieb: ſo ewig geprägt erſcheinen uns ſeine Dichtungen und ganz unbegreiflich dünkt es uns, daß man ſie je anfeinden konnte — aber in Wirklichkeit waren ſie ein Wendepunkt, der Übergang von totem Akademikertum zu lebendigem Impreſſionismus auch auf dieſem Gebiete. Hinzu kam allerdings das eine, daß Liliencron ſich ſchon bald mit einer jungen Generation traf, die ganz dasſelbe gewaltſam ſuchte, was er ſo ſpielend gefunden: doch war er durchaus der erſte und ſicherlich hat er nichts von ihr, ſondern ſie alles von ihm gelernt — wie er ſich denn überhaupt um die Literatur-Tendenzen, die alsbald aktuell wurden, herzlich wenig kümmerte. Nur, daß die heraufſteigende Generation die Jugend war und ein Geſchlecht, zum Kampfe geboren, machte ſie ihm lieb. Sonſt aber — „Ich denke mir die Sache ganz einfach: die Idealiſten ſind die Kerls mit Fiſchblut, und die Realiſten ſind die Kerls, die die Mädels lieb haben", hat er einmal geſagt und damit wohl Weiſeres ausgeſprochen, als von ſämtlichen Richtungen zuſammengenommen damals diskutiert und dokumentiert wurde. Viel ſtärkere Beziehungen, als von Liliencron zu den Dichtern jener Tage, gehen denn auch von Liliencron zu den Malern der Zeit, wie ſie, der allgemeinen Entwicklung weit voraus, alt und jung zugleich in ſie hineinlebten: ich meine zu Böcklin, ich meine zu Thoma. Techniſch, in der Formgebung, iſt das natürlich nicht ſo erſichtlich: da erſcheint, ſoweit ſich das überhaupt feſtſtellen läßt, Liliencron ſogar als der weitaus kühnere, neuwertendere, als der modernere Menſch und deshalb auch impreſſioniſtiſchere Künſtler. Aber inhaltlich, in der Anſchauung, haben ſie viel Verwandtes: und

manche Ballade iſt Liliencron gelungen, die ganz auf Böcklinſchem Hintergrunde ſteht, manche Idylle, die ganz Böcklinſche Farbe hat, und viele Landſchaften und Stimmungen ſind ihm entſtanden, um die die Thomaſche Heimatlinie gezogen ſcheint.

Wichtiger, als all dies, iſt die Art, wie Liliencron für ſich allein ſteht: die große Syntheſe der Bejahung, die wir mit ihm haben — wie ſie lyriſch ſein ganzes Werk mit Blut und Atem erfüllt und wie er ſie ſchließlich auch noch auf die ſynthetiſche Eposform ſeines „Poggfred“ gebracht hat. So geſehen, kann neben Liliencron, dem vertrauten Lebenshelden, nur Nietzſche ſtehen, der einſame Geiſtesheld, der oben, auf ſeiner eiſigen Höhe, ein zweiter Prometheus, verzweifelt um das Leben rang, während jener, nie verzagend vor dem großen Getriebe, ein zweiter Siegfried, hellachend das Leben ſelbſt war. Durch beide ging mächtig die Zeit: ihr Aufſchwung kann allein den ihrigen erklären. Aber während Nietzſche, wenigſtens mit ſeinem Bewußtſein, denn unterirdiſch blieb er ihr um ſo ſtärker verpflichtet, dieſer Zeit durchaus abgewandt war und er nun körperlich unſeren Augen mehr und mehr entſchwindet, ein Schatten, ein Geiſteshauch, eine Stimme aus dem Weltall wird — währenddem iſt Liliencron geradezu der Menſch der Zeit in Perſon, ihr edelſter Typ, zum Dichter geworden. Nietzſche hat ſo tief, vielleicht tiefer, in das Leben hineingedacht, wie Liliencron hineingefühlt hat: doch Liliencron ſteht uns näher, wir können ihn lieben, während wir Nietzſche nur verehren können. Nietzſche in ſeiner Eiſigkeit iſt die große Ausnahme der Menſchheit. Liliencron in ſeiner Lebendigkeit iſt das ſchöne Ziel der Menſchheit. Wenn wir alle wären wie Nietzſche — es wäre unerträglich. Wenn wir alle wären wie Liliencron — es wäre herrlich. Beide haben uns letzte Weisheiten, größte Verheißungen gegeben. Aber Nietzſche, wenn er die Bejahung dahintreibt, daß er ſich ſelbſt noch überſteigert und er uns Menſchen lehrt, die über dem Menſchlichen ſein ſollen, kann nur wieder erreicht werden von — Nietzſches. Liliencron dagegen, wie er mit ſeiner Bejahung ſtets im Menſchlichen bleibt, es nur beſtätigt, bekräftigt, verſtärkt, können wir alle gleich werden. Er iſt das deutſche Volk ſelbſt, wie es Bismarck war: er iſt ſelbſt wie ein

ıger Bismarck, nur einer, den das Schickſal dann nicht zum Lenker s Volkes, ſondern zum Dichter des Volkes beſtimmte.

Die Bejahung war für Liliencron der Sinn des Lebens, und iſt die Bejahung für uns wieder der Sinn Liliencrons. In ihm t uns einer vorgelebt, wie wir allzeit unverzagt ſein ſollen, rchtlos vor dem Feinde, furchtlos vor dem Daſein, furchtlos ch vor der Ewigkeit zu ſtehen. Nicht ſo ſehr gilt es, uns ıendwie gottähnlich zu vollenden, als menſchenwürdig Menſchen ſein, unſer Leben anzulegen, wie wir es zu ſchließen wünſchen d es zu ſchließen, wie wir es begonnen haben. Das kann in nem Kreiſe jeder einzelne Menſch: und wenn es jedem einzelnen enſchen gelingt, gelingt es dem ganzen Volk — wie vielfältig) im übrigen auch Schickſal und Daſein durchkreuzen mögen, mal in einer Millionenzeit wie heute. Hier liegt auf jeden Fall s Ziel: auf unſer Leben zurückſchauen zu können, wie Liliencron f das ſeine zurückſchaut.

Vergnügt einmal, beinahe übermütig, ganz und gar menſch-), und doch auch wieder nicht ſo allzumenſchlich, wie es Nietzſches heimſte Sehnſucht geweſen:

Nur einmal klingt mir noch ein Sehnſuchtlied,
Ein Lied fernher, ſchon aus der Ewigkeit:
Na, ſo wollnmrnochemal, wollnmrnochemal
Heiraſſaſſa,
Luſtig ſein, fröhlich ſein,
Raſſaſſaſſa!

oder ein andermal mit der harten Wehmut des alten Haugens und Lebenskämpen, auf deren Grunde unverroſtet die nſte Heldenkraft liegt:

Zwei Mörder ſchleichen: Herbſt und Winter ſiegen,
Ich bin des Alters plötzlich mir bewußt.
Ein unabſehbar' Schneefeld ſeh ich liegen.
Und ein Soldatenlied klingt fern mir her:
Schön iſt die J-u-gend, ſie kehrt nicht mehr.

oder ein drittes Mal ſo fromm wie keine Religion mehr ſein nn: in ſeiner „Bitte an den Schlaf, nach ſchwerſten Stunden“:

Doch eh der Peitſchenknall des neuen Tages
Mich morgen wieder in die Wüſte ruft,
Beſtelle Deinen Bruder an mein Bett,
Gutmütig legt der alte Herr die Hand
Auf meine Augen, die ſich öffnen wollen,
Und ſagt ein Wiegenlied, die Worte langſam,
Sehr langſam ſprechend:
So, ſo, ſo ...
Nicht bange ſein ...
So, ſo ... ſo ...

Alle drei brauchen wir: Lebensglauben, Heldenglauben und Schöpfungsglauben – Fröhlichkeit, Tapferkeit und Allempfinden. Neue Kämpfe ſtehen der Menſchheit wieder bevor. Neue Jahrtauſende rücken heran – den großen Zuſammenſtößen der Zukunft entgegen. Wie Europa daraus hervorgehen wird — niemand weiß es. Aber eines wiſſen wir: daß Europa heute in Deutſchland einen feſten Mittelpunkt hat, und daß wir ſelber, wenn wir Menſchen von Liliencrons . Jensmut ſind, die Sieger nur ſein können.

Dehmel.

Die Jugend, die gegen das Jahrhundertende in Deutſchland heraufkam und mit Revolutionen überall eindrang, wo die Entwicklung ſtockte und Kunſt und Leben in ſich ſelber veraltet, verroſtet, vertrocknet waren, ſuchte, wie eine richtige Jugend es muß, zunächſt einmal Freiheit. Gebunden lag für ſie das Daſein, verſchnürt in tauſend Traditionen, Konventionen, Inſtitutionen, die alle vielleicht nur lächerlich, zunächſt aber jedenfalls unwürdig waren. Entfeſſelt mußte alſo werden — und ſo wurde entfeſſelt, gründlich, tüchtig, rückſichtslos. Zwei Generationen löſten ſich damals in Deutſchland ab — und in einem Menſchenalter änderte das Leben Antlitz und Haltung. Allem Greiſenhaften wurde ſehr pietätlos, aber ſehr konſequent ein Ende gemacht, und wo bisher Borniertheit und Bequemlichkeit, feudaler Eigendünkel oder philiſteriöſe Wohlgefälligkeit, die Dogmenſtrenge reaktionärer Kreiſe oder die Indifferenz ſogenannter liberaler geherrſcht hatten, zogen mit der neuen Jugend wieder Kraft, Mut und Freudigkeit ein. Philoſophiſch wurde Schopenhauers nüchterner Peſſimismus, der ſchon der richtige Ausdruck dieſer unfrohen Zeit geweſen, durch Nietzſches trunkenen Optimismus erſetzt — und Optimismus konnte wohl eher eine Zukunft einleiten! Künſtleriſch verdrängte zum mindeſten Originalität das nulle Epigonentum, in dem man ſich ein halbes Jahrhundert gefallen: Probleme der Zeit wurden mit einem Male aufgegriffen, an die vorher niemand auch nur zu denken

gewagt, und formal gab man allen Regelkram endgültig auf, um ſich mutig zu ſeinem Gegenteil, dem rein naturaliſtiſchen Experiment, durchzuſchlagen. Das ganze Leben bekam Zug und Schneid: der Menſch ſelbſt wurde ein anderer – wenn er bis dahin nur eine Nummer geweſen, wurde er jetzt ein Individuum, frei der überlebten Moralanſchauungen, auf die man ihn peinlich und kleinlich verpflichtet hatte. Die Auffaſſung der Familie, die Beziehung von Mann zu Weib, das Verhältnis von Menſch zu Menſch, alles Menſchliche überhaupt, wurde wieder friſch auf ſich ſelbſt geſtellt: es war eine bewegte – eine ſchöne Zeit.

Und es war doch nur eine Übergangszeit, die nichts tat, als ſich ſelbſt übertreiben. Heute ſehen wir, wie fern dieſe Jugend noch von aller wirklichen Erfüllung geſtanden, wie ſie nur auflöſend und noch lange nicht verknüpfend geweſen. Zur Vorbereiterin kommender Dinge mochte ſie berufen ſein, aber zur Bringerin ſelbſt taugte ſie nicht: dazu bewegte ſie ſich noch viel zu ſtark in Extremen, war ſie noch viel zu befangen in all ihren tapferen aber knabenhaften Idealen. Was wollte man damals nicht alles? Buchſtäblich – alles! Doch erreicht hat man, ſobald man nach Tatſachen fragt, die man rund und fertig vorweiſen kann, und nicht an die Anſtöße und Nachwirkungen denkt, die mehr unſichtbar und in die Breite gingen, eigentlich – gar nichts! Die Stellung der Jugend dem Leben gegenüber war denn doch noch zu primitiv, zu naiv: und ſo konnte die Summe der hochgeſpannten Forderungen, die man für verwirklichbar hielt, denn gar nicht anders – ſie mußte ſchließlich in erklärten Bankerotten endigen. Daß man ſich in anarchiſtiſche Exaltationen ſtürzte und das Menſchengeſchlecht zu einem „Einzigen“ ſteigern wollte, mochte noch hingehen, denn es war ein Wahn, der ſich wenigſtens mit individualiſtiſcher Äſthetik erklären ließ. Aber daß man ſich anderſeits in ſoziologiſche Utopien verrannte und in einer ſo ſcharf perſönlichen Epoche einen nivellierten Zukunftsſtaat vor den Toren glauben konnte, daß man nicht erkannte, wie auch ein Zukunftsſtaat immer nur auf Vergangenheitsvorausſetzungen ruhen kann, und man nun nicht von ſolchen aus, eben denen, die gerade für Deutſchland kurz vorher ſo glänzend gegeben waren, aufzubauen begann, ſondern

in rationalistisches Wolkenkuckucksheim immer in ideologischen üften zu errichten gedachte – das war schon gefährlicher, denn ; entzog der Jugend den Boden der Zeit und dieser wiederum e Mitarbeit der Jugend. Ähnlich verhielt sich's im Persönlichen. Das ist aus all den Schlagworten von freier Liebe und anderen ute geworden, die damals für die Lebensführung als einzig ukunftsmäßig ausgegeben wurden! Das Kräftige und Gesunde ran verstand sich für eine kräftige und gesunde Zeit ganz von lbst – doch das eigentlich Neue und Wesentliche gehörte schon ld zu den erkanntesten Phrasen. Es war eine Zeit allgemeiner nreife und Überspannung, was an sich noch nichts hätte besagen ollen, aber schlimm deshalb, weil die junge Generation die nzige war, die intellektuell überhaupt in Betracht kam. Doch beſtand sie aus lauter Isolierten: der Außenseiter, als Student der Deklassierter, war ihr Typus, und nicht der Weltmann, wie n eine Zivilisation wie die unsere einzig verlangte. Abschlußerke konnten deshalb noch gar nicht geschaffen werden und die irklichen Erscheinungen der Zeit, Böcklin, Thoma, Liliencron, aben denn auch mit den eigentlichen Zeittendenzen wenig oder ar nichts zu tun, während die geborenen Vorkämpfer derselben, ie Conradi, an ihnen zu Grunde gingen. Aus der Entwicklung eraus, die einzelne Männer, getrieben von nichts als dem unsichtaren Geiste der Zeit, ihrem persönlichen Menschentum abrangen, icht von der Jugend als einer allgemein erfassenden Bewegung, urden die ersten Zeugnisse hereinbrechender Kultur geschaffen.

Unmittelbar aus der Jugend herausgewachsen, ihr kraft ines starken Intellektualismus, des stärksten noch heute in eutschland, fest verpflichtet, nur, daß er durch die Oberfläche er Zeit zu ihrem Ursprünglichen durchbrach, ist nur Richard ehmel. So wird man ihn wenigstens immer sehen: als Erheinung der Endpol der Geistesentwicklung seines Jahrhunderts, abei fest vor dem Hintergrund seiner Generation stehend, zugleich opfhoch über sie hinausragend, ihr Führer und Fürsprecher, in em all ihr Dunkles und all ihr Helles gleichmäßig bewußt ward nd der sie nun geistig vor dem Geiste der Menschheit vertritt.

Dehmel ist ein erster Abschluß. Wenn Liliencron das

deutſche Volk in ſeinem ewigen Lebensgleichgewicht war, ſo hat Dehmel die neue Denkart in ihr Geiſtesgleichgewicht gebracht. Schon dieſe Gebundenheit an die Zeit bringt mit ſich, daß Dehmels Weltanſchauung nicht unmittelbar aus der allgemein-deutſchen gekommen ſein kann. Wenn man ihr nachgeht, iſt es vielmehr die, welche philoſophiſch, ſamt ihren ethiſchen und äſthetiſchen Konſequenzen, etwa mit Schiller einſetzte, um dann über Hebbel und Nietzſche weg zu der jungen Generation hinzuführen, und um dann aus dieſer heraus eben in Dehmel zu münden. Aber ſchon über Schiller zurück reicht dieſe Entwickelung nicht mehr, ſchon zu Herder geht ſie nicht mehr, geſchweige denn zu Hutten, Luther und Eckart. Dafür gehen eher Verzweigungen in die Breite, ins Ausland hinüber, zu Rouſſeau, Doſtojewski und anderen hin — bis ſie dann ſchließlich auch von dort aus in dem Chaos von Ahnungen, Anſichten und Überzeugungen zuſammenlaufen, die der letzten deutſchen Jugend, zumal, wenn ſie ſich auf halbverſtandene wiſſenſchaftliche Forderungen ſtützen konnte, als die ſpezifiſch modernen und damit als das Nonplus-ultra aller Weltanſchauungen galten, außer, vor und nach der man ſich eine andere überhaupt nicht mehr denken konnte. Dehmel hat dann endlich die Summe all dieſer Werte gezogen, hat Ordnung in die Unordnung, Plan in das Durcheinander, Sinn auch in manchen Unſinn gebracht. Klar überſchauend wog er ab, was an Funden ein ganzes und nicht das ſchlechteſte Vorgängergeſchlecht herbeigebracht, ſonderte mit Logik, lehnte Vieles als ſchwächlich überhaupt ab, nahm Anderes als kräftig dagegen an und ſtellte, was blieb, in ſcharfen Antitheſen zuſammen. Die lyriſche Syntheſe dieſer Arbeit, wie er ſie ſtill für ſich als Denker vollzog, iſt dann ſein eigentliches Werk als Dichter: eine endgültige Zuſammenfaſſung all der Probleme, die das neunzehnte Jahrhundert menſchlich bewegt, in den Rhythmus einer Lyrik, die mit unerhörter Sprachgewalt von Grund auf ſchöpfte — und eine Überwindung all derjenigen Probleme, die die Menſchen dieſes Jahrhunderts ſelbſt problematiſch gemacht, durch die Erhebung der entgegengeſetzten vitalen Weltanſchauung zu einer wahrhaft poſitiven, die nun wie ein ſtändiges Licht über allen Schöpfungen Dehmels liegt.

Doch auch für dieſen Dichter brachte die Gebundenheit an ſeine Generation eine Einſchränkung mit ſich: die, daß er in demſelben Maße, in dem er ſtark der Ausdruck ſeiner Zeit iſt, zugleich ſchwächer der ſeines Volkes ſcheint. Ganz abgeſehen davon, daß in ſeinen Gedichten inhaltlich ſehr oft erklärt ſlaviſche und orientaliſche Gefühlswelten auftauchen, von denen ihnen die erſteren oft einen ſteppen- und unendlichkeitweiten Unterton geben, während die letzteren meiſt nur auf eine phantaſtiſch-ſenſuelle Spielerei hinauslaufen, fehlt Dehmel der eigentlich deutſche Ton, wie ihn Liliencron, Goethe und Walther gehabt haben. Daher kommt es dann, daß ſo manche ſeiner Gedichte das beſtimmte Helle, Freudige, Baldurhafte nicht haben, das nun einmal nur die volle volkliche Urſprünglichkeit geben kann, dafür vielmehr irgend wo ein Dunkles, Abgründiges, Gequältes, ein Sataniſches zu lauern ſcheint, über das freilich ſtets das aufs Äußerſte angeſpannte Menſchenbewußtſein Dehmels geſiegt hat. Auf jeden Fall wird Dehmel durch dieſen Zug zu einem Dichter, der ſolchen Gedichten nach immer in einem gewiſſen Abſtand vom Volke bleiben wird. Man ſpürt zu ſehr, Dehmel fühlt und denkt nicht in und mit dem Volke als Nation, er mag vielleicht für das Volk fühlen, im übrigen aber denkt er mit dem Gehirn der Menſchheit: faſt ſo wie es Rouſſeau und Nietzſche getan — zugleich ein Beweis, daß in unſerer Zeit, in der die Völker ſich wieder auf ſich ſelbſt beſinnen und auch in ihrer Kunſt den Blutſchlag ihrer Raſſe mit Erd- und Urkraft vernehmen wollen, eine derartige Erſcheinung, kosmopolitiſch aus Indifferenz, nicht etwa international aus moderner Ziviliſation, was ganz etwas anders wäre, immer noch möglich iſt. Nur, daß ſich dieſer ſcheinbare Widerſpruch ſofort löſt, wenn man bedenkt, daß Dehmel nun einmal den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, aber nicht ſo ſehr den Eingang des zwanzigſten, nicht den abermaligen Generationswechſel repräſentiert, dem nach ihm die neue Zukunft gehört. Groß iſt Dehmel auch mit ſeiner Zeit: ja gerade daß er mit ihr heraufkam, wie ſie nicht im Sinne von letzter Erfüllung, ſondern von entſcheidendem Anſtoß die wichtigſte unſerer ganzen nationalen Entwickelung geweſen, macht, daß er, obwohl nicht ſchwer aus

dem Mittelpunkt des Volkes herauswachſend, dann doch wieder groß in dieſen Mittelpunkt hineinwachſen kann und dort zu dem werden, was er iſt — zum geiſtigen Gewiſſen Deutſchlands im Augenblick ſeiner Wende zur Kultur.

Schwer herausgewachſen iſt Dehmel nur aus ſeiner Heimat — und nimmt man hinzu, daß er zu nichts tiefer hinabgeſtiegen iſt als zur Großſtadt, ſo hat man den Boden, in dem er durch Geburt und Leben am ſtärkſten verwurzelt iſt, den Kreis, in deſſen Bannkraft er ſich denn auch künſtleriſch am getreueſten bleibt, ſobald er ſich ihm nur wieder nähert. Die Mark und Berlin — das war der Sturmherd, von dem ſein Nachtgeſang zum erſten Male aufflog, wild, rüttelnd und großartig, um dann ſchließlich als Lichtgeſang über ganz Deutſchland hinzuklingen, rein, luftklar und wahrhaft erhaben. Forſt im Sturm und Brauſen der Metropole — das iſt die Weltmuſik, die unſichtbar geſpielt hinter ſeiner ganzen Schöpfung dröhnt. Nur aus ihnen ſtiegen ſie auf, die apokalyptiſchen Reiter ſeiner Phantaſie. Von der Heimat nahm er die Kraft, Sieger zu bleiben in dem Kampf von Ritter, Tod und Teufel, den er in ſich ſelber zu kämpfen hatte. Und die Großſtadt, das war dieſer Kampf, Paradies und Sündflut, Sündenfall und Jüngſtes Gericht, Golgatha und Triumphzug in einem. Keinen beſſeren Weg konnte ihn die Zeit führen, als dieſen von der Heimat zur Großſtadt, keinen, der mehr ihr eigener Weg geweſen wäre, und deſſen Freuden und Leiden, Gefahren und Entzückungen, Erniedrigungen und Erhöhungen, genauer den ihren entſprochen hätten. Es war ja unſer aller Weg, der typiſche der jungen Generation, und wenn ein Dichter ihn ging, mußte er auch wohl in ſeiner Kunſt zu einem typiſchen Leben führen. So ſehen wir Dehmel, herausgeriſſen aus den Himmeln der Kindheit, hindurchgeriſſen durch die Höllen des Daſeins — bis es ihm gelang ſeine beſonderen Schickſale für die Allgemeinheit zu verſinnbilden, zu einer Klarheit über ſein Ziel als Ziel der Menſchheit zu kommen.

Leicht war es nicht, die Unklarheit hielt ihn mit den Elementen ſelbſt feſt, denn die Unklarheit war ja die Erde. Seine ſtärkſten Gedichte hat Dehmel daranſetzen müſſen, um ſich

mit gewaltiger Krampfanſtrengung loszuringen. Ja, den Nachgeborenen wird dieſer Teil von Dehmels Lebensſchöpfung, in dem er erſt noch rang, um zu ſich ſelbſt zu kommen, immer als der wichtigſte ſcheinen. Hier war Dehmel ganz das, wozu er berufen, hier zitterte um ſeine Verſe der Reiz und Drang des Urecht-Erlebten. In dieſen Gedichten der Wildheit, in dem ganzen Zyklus von den „Verwandlungen der Venus“ bis hin zum „Baſtard“ und zur „Harfe“: da ertönte der Odengeſang eines neuen Menſchentums, ſchillerhaft noch, ſelbſt im Allegoriſchen befangen, in das ſein Modernes ſich noch vergeblich als Organismus aufzulöſen trachtete, aber voll mächtigen Pathos':

Siehſt du den Qualm mit dicken Fäuſten drohn
Dort überm Wald der Schlote und der Eſſen?
Auf deine Reinheitsträume fällt der Hohn
Der Arbeit! fühl's: ſie ringt, von Schmutz zerfreſſen!
Du haſt mit deiner Sehnſucht bloß gebuhlt,
In trüber Glut dich ſelber nur genoſſen;
Schütte die Kraft aus, die dir zugefloſſen,
Und du wirſt frei vom Druck der Schuld!

Und blutig glüht es um die zackigen Türme,
Ein Dornenkranz umflammt die Stirn der Stadt,
Ein goldner Fächer ſcheucht die Wolkenſtürme,
Hernieder ſtrahlt ein Sonnenpalmenblatt.
O Herz der Weltſtadt, Millionenſtimme,
Die gell nach Brot vor Seelenhunger ſchreit:
Still quillt wie Heilandsblut durch dieſe Zeit,
Die Liebe quillt aus deinem Grimme!

Den Kelch des Schweißes ſeh ich geiſtverklärt,
Das Kreuz der Mühſal blütenlaubumflattert!
Was lachſt du, Sturm?! — Im Rohr der Nebel gärt,
Die Kiefer knarrt und ächzt, mein Mantel knattert:
Empor aus deinem Rauſch! Mitleid, glüh ab!
Laß dir die Kraft nicht von Gefühlen beugen!
Hinab! laß deine Sehnſucht Taten zeugen!
Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! Hinab!

— bis dann eines Tages der Augenblick kam, auf den ſeine ganze ſeitherige Entwicklung durch all ihre Wühlungen und Er-

holungen hindurch gearbeitet zu haben ſchien und Dehmel von ſich ſagen konnte:

Nach der Nacht der blinden Süchte
Seh ich nun mit klaren bloßen
Augen meine Willensfrüchte;
Denn ich bin wie jene großen
Tagraubvögel, die zum Fliegen
Sich nur ſchwer vom Boden heben,
Aber, wenn ſie aufgeſtiegen,
Frei und leicht und ſicher ſchweben.

Doch auch die Entwickelung, die dann einſetzte, die der Lebensfeſtigkeit, die auf die der Lebensſchwankung folgte, lag Dehmel bereits vorgezeichnet – in ihm perſönlich und für ihn menſchheitlich. Vor Dehmel war Nietzſche und vor dieſem wieder Schiller gekommen: wie ein einziger Gedanke war durch das Hirn des Jahrhunderts der nach Erziehung, Veredlung, Vollendung des Menſchengeſchlechtes gezogen. Nietzſche im beſonderen war unſer Rouſſeau geweſen, nur nicht einer der Natur, ſondern der Kultur, und darum auch nicht der Sentimentalität, ſondern der Vitalität. Und wenn auf Rouſſeau keine Kunſt folgte, wenn die franzöſiſche Revolution nichts als politiſche Revolution blieb, Nietzſche dagegen unmittelbar auf Kunſt zielte und unſere innere Revolution heute als das ausläuft, als was ſie angefangen: als geiſtig – dann zeigt dieſer Unterſchied wohl zugleich den der beiden Völker überhaupt, den der verſchiedenen Aufgaben, die Romanentum und Germanentum in der Welt ſchließlich hatten. Die franzöſiſche Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, von Rouſſeau geführt, konnte für ein höheres Leben der Menſchheit in ein Nichts, die deutſche Bewegung des zwanzigſten Jahrhunderts dagegen, von Nietzſche geführt, konnte in ein Alles auslaufen – wir wiſſen es heute, die beginnende Kultur, die erneute Kunſt haben es bewieſen.

Es wäre zu bequem, in Dehmel ſo etwas wie einen aufs Leben angewandten Nietzſche zu ſehen. Gewiß war Nietzſche genau ſo leer von Leben, wie Dehmel voll von ihm iſt, gewiß verhalten ſie ſich zueinander, wie im allgemeinen Ahnung und Gewißheit,

Sehnſucht und Erfüllung, Wunſch und Werk – aber gerade dieſer ſchroffe Gegenſatz in Naturell wie Charakter macht den Unterſchied der beiden zu groß, als daß ſie mit bloßen Begriffen wieder nahe gebracht, enger, denn in wechſelſeitiger Ergänzung verſtanden werden könnten. Was viel eher geſagt werden muß, iſt, daß das Leben Nietzſche durch Dehmel überhaupt erſt gerechtfertigt hat. Nicht ſie ſelber verbinden ſich, wohl aber verbindet ſie die Zeit!

Denn es iſt ja ſchließlich doch dasſelbe Leben, das durch Nietzſche, den lebensfernen, nur als ſchöner Traum ging, und das heute unter Dehmel, dem lebensnahen, als leibhaftige Wirklichkeit liegt. Nietzſche erkannte ſeine Zeit und Mitmenſchheit nur noch nicht, ſie machten es ihm zu ſchwer, und ſo, weil er nichts als ihre Nichtigkeit an ihnen ſah, haßte er ſie, verneinte er ſie. Aber trotzdem war alles, was Nietzſche ſprach, aus der Seele dieſer Zeit und Mitmenſchheit geſprochen, ohne daß er ſelbſt es ahnte; mehr noch, gerade weil er über ſie hinwegſchaute, in Zukünfte hinein, konnte die Erde ſich ſeiner als Propheten bedienen, konnte ſie Ströme von Metaphyſik in ihm entladen und ihn mit dieſer mächtigen Kraft füllen, die dann in ihm zu dem unerhörteſten Willen wurde – zu dem einer übermenſchlichen Zeit gar. Von dem Größenwahnſinn aber, mit dem dieſe Forderung überſpannt war, brauchte dann das Leben nur das Meſſianiſche abzuziehen, und es blieb noch Größe genug, die auch vor der Wirklichkeit ſtandhalten konnte. So wenigſtens wird man Nietzſche ſpäter vor unſerer Kultur ſehen: man wird ſagen, daß eine ſolche Kultur, die aus einem Geiſte hervorging, der ſich nicht geſcheut hatte, die Möglichkeiten der Menſchheit ſogar übermenſchlich groß zu ſehen, wohl nicht anders werden konnte, als größer denn jede vorherige. Auf jeden Fall wird Nietzſche und der Geiſt, der ihn trieb, wie er uns treibt, immer das Maß unſerer Kultur bleiben, ſeine Koloſſalitäten werden ihre Monumentalitäten ſchon im voraus verbürgen. Nur, daß Nietzſche ſelbſt eben verlangt, daß alles, was bei ihm geſteigerte Phantaſie, Viſion, Fatamorgana iſt, in der Wirklichkeit auf die ſchlichten und ſtarken Vorausſetzungen des Irdiſchen zurückbezogen wird! Nur, daß vor allem die ganze Idee vom

Übermenſchen einen wirklichen Lebenswert erſt dann bekommt, wenn ſie ausmündet in ein Geſchlecht ganz einfach von ſimplen Vollmenſchen, wie es noch die Menſchen jeder großen Kultur geweſen ſind! Hier aber iſt Dehmel geradeſo von ſeinem mächtigen Bewußtſein aus der Erſte, wie es Liliencron von ſeiner friſchen Menſchlichkeit aus war.

Auch ſonſt ſcheidet Dehmel von Nietzſche ſo ziemlich alles. Künſtleriſch: die Form, die von ihm zu einer Art moderner Rhapſodie gerundet ward, indes Nietzſche ſie zu morgenländiſchen Pſalmen verdehnte. Rein ſprachlich: das Pathos, das Nietzſche zu ſphäriſcher Schönrednerei erhob, während Dehmel wieder die Worte des täglichen Lebens nahm und ſie nur ſchwer ins Urſprüngliche vertiefte. Inhaltlich aber ſind beide überhaupt ganz anders: Dehmel iſt der wirklich dionyſiſche von ihnen, nicht ſo dionyſiſch wie Liliencron es iſt, nicht ruſtikal, nicht attiſch, ſondern dionyſiſch in dem mehr hektiſchen Sinne, der die Tragödie gebar, oft mit dem Unterton des Verbrecheriſchen ſogar, Vorſtellungen dunkler Weihen erweckend, denen Bakchus und Satan zugleich präſidiert — während Nietzſche, dem rein gedanklichen Amoraliſten, ſelbſt dazu der Elan vollſtändig fehlt, und wir ihn immer nur ſehen, wie er die kalten Feſte ſeiner Eremitenphantaſie, bloß mit Sehnſucht nach Trunkenheit, ſonſt aber außerordentlich nüchtern ſtill für ſich feiert. Bei Dehmel jedoch iſt immer Leben da, Rauſch, Tanz und Lachen — kurzum Wirklichkeit, genommen von der unſerer Zeit. Wie unmittelbar aus ihr heraus rollen ſeine Rhythmen in ſeine Sprache hinüber, und faſt bei jeder Bewegung glaubt man ein Stück Gegenwart zu ſehen, das blitzſchnell, in einem Nu, zu einem organiſchen Gebilde phantaſtiſch ſich aufwirft. Ja, ſo nah ſind Dehmels Beziehungen zur Zeit, daß ſeine Lyrik ſelbſt da, wo ſie noch nicht einmal dinglich von ihr, ſondern rein gefühlsmäßig handelt, plaſtiſche Vorſtellungen auslöſt und man ordentlich ſieht, wie die körperliche Seele ſelbſt zum ſinnfälligen Stil wird. Nietzſche dagegen bleibt immer der Akademiker, der nur das Altertum, kaum die Renaiſſance kannte und der ſich in unſere elektriſche Zeit wie verirrt hatte, deſſen Stimme nun wie von fernher zu uns herüberklingt, gleich der eines Predigers aus der

Wüſte, und man nichts vernimmt als die toten Sermone, die von der unfruchtbaren Selbſtbetrachtung und dem vereiſenden Weltweh eines innerlich glühenden Einſamen künden, der dem Leben opfert, obwohl ihn das Leben längſt ſchon ſelber geopfert hat. Nur deshalb, weil auch Nietzſche Menſchenſchmerz hinter ſeinen Hymnen verbarg, brachen ſie manchmal in einen ſo erſchütternden Schrei aus, daß wir ſogar näher an alles letzte Menſchliche geführt werden, als es durch Dehmels Luſt und Leidverſöhnung je geſchehen könnte. Dehmel freilich, wenn er alles Menſchliche verallgemeinmenſchlicht und jedes einzelne Schickſal auf das große bringt, das da zeitlos vom Uranfang zum Urende geht, verkörpert nur in jeder Gegenwart, und wenn er uns dann feſt, ſtark und bewußt hineinſtellt in unſere Gegenwart, als auch in ihr wieder bedingungslos ſiegende Gattung: Dehmel iſt uns nötiger, denn wir unſerſeits haben ſchon übergenug Nietzſcheſches in unſerer Lebensangſt und Weltflucht, in die wir ſo gern in Augenblicken der Schwäche zurückfallen! So daß denn, wenn die Geſtalt Nietzſches, ſo unſelig ſchwankend zwiſchen problematiſchen Lebenszügen und äußerſten energetiſchen Geiſtesanſpannungen, faſt wie eine Warnung wirkt vor allem Allzuprometheiſchen, die vitale Erſcheinung Dehmels dagegen ein Anruf iſt, das Prometheiſche in uns entſchloſſen zuſammenzureißen und uns mit ihm bahnfrei durchzuſchlagen durch unſer Daſein — das Daſein von heute.

Das Realiſtiſche, Draſtiſche Dehmels, im Gegenſatz zum Idealiſierenden, Predigenden Nietzſches, iſt dabei das Entſcheidende. Nietzſche iſt inhaltlich nur verſprochene Kraft, Dehmel iſt bewieſene — geradeſo wie formlich der eine nur in Verheißungen redet, der andere aber aus Stoffen bildet. Dehmels Art, die Impreſſionen, die ihm die Zeit gab, in Viſionen aufzulöſen, in denen der ganze Zeitgeiſt ſichtbar wurde, war ſogar nicht nur im Vergleich zu Nietzſche, der ſeine Viſionen immer nur als Viſionen empfing und wiedergab, ſondern für die Lyrik überhaupt unerhört. Andere Dichter, ſelbſt Liliencron, gaben immer nur Seiten der Zeit, Stellungen zu ihr, Schatten und Lichter, die auf ſie fielen. Dehmel dagegen führte in ihr Ganzes ein, ſetzte ſich ſelbſt zum Mittelpunkt der Strömungen, die durch ſie hindurchgehen, machte ſich dabei mit

keiner irgendwie gleich, ſondern ſpiegelte ſie nur – doch ſo, daß wir, wenn er in einem einzelnen Gedicht einen Teil gibt, zugleich die Kraft verſpüren, die den Teil mit dem Ganzen verbindet, und wir in Dehmels Geſamtwerk dann dieſes Ganze ſelbſt haben: die Flut der Gegenſätze und Widerſprüche, die unſere Zeit ausmachen, gedämmt in ihren einen und einzigen Lauf. Dabei waren die Strömungen zahllos – wie wogte das nicht gegen das Jahrhundertende durcheinander! Da ſtanden auf religiöſem Gebiet ſtarrer Dogmenglaube und wiſſenſchaftliche Vernunftvergötzung gegeneinander; auf ethiſchem Naturmoral gegen Kulturmoral, Indiertum gegen Ziviliſationselan; auf politiſchem waren monarchiſches und demokratiſches Prinzip nicht zu verſöhnen; auf ſozialem bekämpften ſich agrariſche Reaktion und induſtrielle Evolution; auf geſellſchaftlichem verachteten ſich Erziehung und Zigeunertum gegenſeitig; auf künſtleriſchem ſogar erhob ſich gegen den Naturalismus noch einmal ein neuer Äſthetizismus. Dazu all die Schlagwortbewegungen: Anarchismus, Antiſemitismus, Dekadenz, nebſt diverſen hundert anderen – faſt jedem Kopf, dem einmal ein Gedanke entſprungen, entſprach auch alsbald eine Richtung. Kurz, es war wild und wüſt, und niemand ſah eine Einheit. Da war Dehmel der erſte Künſtler, der ſie erfaßte. In der Wirklichkeit mußte ja doch eine Einheit vorhanden ſein, im Weſentlichen beſtimmt von all denjenigen Strömungen, die ſtark waren und bejahten. Und ſo ergriff Dehmel dieſe Strömungen und ließ in ihnen die Wirklichkeit im Bilde lebendig werden — getrieben vom Grunddrang der Zeit: dem zur Kultur.

Dabei hielt ſich Dehmel auch von den allerpoſitivſten Strömungen im Sinne von Tendenzen vollſtändig fern, brachte immer nur das Menſchliche, das ſie verhüllten, auf die Linien der ihnen eingeborenen Kraft, Wahrheit, Schönheit: künſtleriſch gab das ſeinen Gedichten ihr Unvergängliches. So nur konnte er zu dem Kern der Stoffe vordringen, die als Leben vor ihm lagen, zu dem, was in ihnen ſelbſt unvergänglich iſt und vom Augenblicklichen ins Ewige überläuft. Man erinnere ſich nur, wie er die mächtigſte Strömung der Zeit, die ſoziale Bewegung, nicht im Sinne von Parteipoeſie, ſondern von Menſchheitsdichtung begriffen

hat, indem er unmittelbar in ihr Innerſtes einführte — wie es im Arbeitsmann geſchah:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zuzweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind,
uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um ſo frei zu ſein, wie die Vögel ſind:
nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,
und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen ſehn:
o, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
um ſo ſchön zu ſein, wie die Vögel ſind:
nur Zeit.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um ſo kühn zu ſein, wie die Vögel ſind:
Nur Zeit!

— und wie er ähnlich alle Erſcheinungen der Zeit in ihrer gleichzeitig geiſtigen und ſinnlichen Wahrheit erfaßt hat, ſo daß man denn, wenn man einen Standpunkt zu irgendeiner ſucht, der allſeitig, nicht einſeitig ſein ſoll, ſicher ſein kann, daß man ihn bei Dehmel irgendwo und irgendwie findet: ohne daß er ſich dabei je widerſpräche, ſondern immer ſo, daß man ſieht, wie er jenen Grunddrang der Zeit zur Kultur, aus dem er ſchöpft und deſſen bewußteſtes Werkzeug er iſt, durch die Kunſt auf ſich ſelbſt angewandt hat: eben auf die Kultur, die auch ein Gedicht beweiſen kann.

Eigentlich handelt ſogar Dehmels Werk überhaupt nicht von den Dingen, ſondern von den Menſchen der Zeit, denen, die die Dinge geſchaffen haben oder von ihnen geſchaffen worden ſind, die ſich ihrer freuen oder unter ihnen leiden: unmittelbar führt es in

die Seele der neuen Menſchheit ein. Hier ſteigt wirklich ein neues Geſchlecht herauf: alles wird weiter und höher, größer und ſchöner, aber auch innerlicher auf Erden – der Kampf von Tier und Gott in uns iſt wieder einmal zum Siege des Menſchen entſchieden und ein neuer Sittlichkeits-, ein neuer Schönheits-, ein neuer Weltglauben wird uns gegeben, mit dem wir unſern Gang durch die nächſten Jahrhunderte gehen können.

Auch dieſer Kampf war nicht leicht. Viele und ſchönſte Gedichte Dehmels, wie „Unſere Stunde", ſind ſeeliſch noch ſchwer verwühlt; dunkel und rätſelhaft liegt irgendein Schickſal über ihnen – aber gerade ſie vibrieren noch geradezu von dem Übergangsprozeß, der uns eine neue Pſyche gab. In anderen Gedichten dagegen ſind die Gefühle bereits klar und rein ins Seelige erhöht – wie in dieſem kleinen Wunder von „Geheimnis":

In die dunkle Bergſchlucht
kehrt der Mond zurück.
Eine Stimme ſingt am Waſſerſturz:
O Geliebtes,
deine höchſte Wonne
und dein tiefſter Schmerz
ſind mein Glück . . .

oder ſtark und ſtolz zum Reckenhaften geſteigert – wie in der „Lebensmeſſe", wenn der Held zu den Menſchen ſpricht:

Kommt mir nicht mit Euerm Treiben,
ich weiß kein Ziel, ich will kein Wohl!
Ich habe nur dies mein Herz im Leibe,
das von jeher überſchwoll.
Ich hatte Freunde, ich gab Gelage,
und manches Weib war mir zu Sinn;
aber an einem Sommertage
zeigte ſich mit Einem Schlage,
wozu Ich gewachſen bin.
Das Spiel der Hörner und der Geigen
verſtummte plötzlich wüſt und irr:
mitten durch den Erntereigen
kam ein losgeriſſener Stier.

Und da riß mich mein Herz vom Platze,
und man griff nach mir vor Schreck,
aber mit Einem Satze
schlug ich dem Freund in die Fratze,
stieß ich das Weibsbild weg!
Und jetzt reit' ich von Sieg zu Siegen
bahnfrei auf meinem Stier dahin,
bis ich dem Schicksal erliege,
dem ich gewachsen bin.

Mit diesem Menschen, der seinem Schicksal gewachsen ist, war Dehmel zu seinem eigentlichen Ziele gelangt: und mit ihm seine Generation. Hier war die Lebensformel gefunden, die an die Stelle des Übermenschen treten konnte, der, zum bloßen Traumbegriff geworden, nichts Wirkliches mehr zu sagen vermochte. Es war nur eine natürliche Entwicklung. Wie wir in der Jugend Freiheit, im Alter Weisheit wollen, so suchen wir mit unserm eigentlichen Lebensdrang uns nun einmal möglichst lange und stark, vielleicht sogar über wiederholte Anläufe, mehrere Erneuerungen, verschiedene Entwicklungen hinweg, im Gleichgewicht der Mannheit zu erhalten: und hier stand das Leben im Gleichgewicht, die Lebensführung war auf ein Vorbild gebracht, auf einen Helden, der das Denken des ganzen Jahrhunderts rechtfertigte, der dem Übermenschen Nietzsches nicht nur einen Sinn gab, der auch den Idealmenschen Schillers zur Erfüllung brachte und dabei noch tat, was keiner von den beiden getan — der vor der Realität standhielt, die das verkörperte, sich selber gewachsene Leben selbst war.

Doch gleichzeitig hat das Gleichgewichtsphilosophem etwas Gefährliches. Gewiß ist das Menschliche niemals größer, niemals dem Weltzweck näher, als dann, wenn die Seiten des Lebens, Jugend und Alter, Körper und Geist, Gefühl und Erkenntnis, Wille und Werk, oder welche man nun nehmen mag, sich in einem Schwerpunkt gefunden haben und sich dort in Gleichverteilung und Wechselseitigkeit stützen und halten. Für die Menschheit bedeutet's die Einheit von Mann und Weib: die gesicherte Art. Für das Leben die Einheit von Tat und Ziel: die erreichte Kultur. Für die Kultur wieder die Einheit von Inhalt und Ausdruck:

der vollendete Stil. Aber was darnach kommt, wenn der Schwerpunkt wieder verſchoben, das Gleichgewicht wieder zerſtört iſt — und das Daſein iſt ja nichts anderes als ein ſtändiger Wechſel von Auflöſung und Bindung und Wiederauflöſung — kann doch immer nur das Ende der betreffenden Entwicklung ſein, um die es ſich gerade handelt, um Platz zu machen für irgendeine neue: denn vom Gipfel muß es wohl unaufhaltſam hinabgehen. Dieſer letzte Abſchnitt vermag ſich noch hinzuziehen; er wird ſogar noch Vervollkommnungen mit ſich bringen, die vorher gar nicht möglich geweſen waren; er wird vor allem zu jener Ruhe hinführen, in der das Erreichte im Syſtem philoſophiſch überſchaut und verglichen werden kann — aber Hochentwicklung iſt es nicht mehr. Der Sinn vom Kampf ums Daſein iſt ſtets der Sieg übers Daſein, der Augenblick, in dem es ſich entſcheidet, zugunſten welcher Kräfte, die eingeſetzt ſind, das Daſein über ſich ſelbſt triumphiert. Doch ſchon der nächſte Augenblick, der, welcher auf den Sieg folgt, hat bereits etwas Banales, und das tatſächlich hergeſtellte Gleichgewicht wird zum Gemeinplatz.

Auch Dehmel mußte es verſpüren. Wer iſt ſchließlich ſein Menſch, der dem Schickſal gewachſen iſt? Vom Leben aus jeder, niemand, alle — man weiß es nicht und es käme auch auf dasſelbe hinaus, denn das Leben läuft hier in ſich ſelbſt zurück. Für das Leben aber iſt er kaum mehr als eine Formel, ideologiſch ſchön geprägt, doch vital nicht das Geringſte verbürgend. Man ſage dem Menſchen, er ſoll ein Held ſein, ein Verbrecher, ſoll lieben, ſoll haſſen, ſage ihm, warum und wozu — und man ſagt ihm oft ſchon genug für ſein ganzes Leben, gibt ihm die Beſtimmung, die er braucht, um einen Halt und Sinn in der Welt zu haben. Aber wenn man ihm ſagt, er ſolle Er Selbſt ſein, ſo ſagt man ihm damit im Grunde nichts, ſondern fordert ihn höchſtens zu etwas auf, daß ſich ſowieſo ſchon erfüllt. Nur ein Geiſtesuntergrund iſt mit der Gleichgewichtserkenntnis der Menſchheit gelegt. Heute aber gilt's, über ſie hinaus Dogmen in die Welt zu werfen, um derentwillen der Menſch allen Schickſalen der Zukunft gewachſen ſein ſoll. Auf das Selbſtbewußtſein kommt es nicht mehr an, ſondern auf das Zielbewußtſein!

Dehmel ſelber, der Künſtler, beſtätigt's ſogar. Oder war ſein Leben und damit auch das ſeiner Generation, nicht ſchöpferiſch da am ſtärkſten, als es noch galt, dem Schickſal gewachſen zu ſein, als der Sieg noch lange nicht entſchieden war und noch gerungen werden mußte um die Oberhand über Daſein und Gegenwart: in all den Gedichten, die noch zuckten wie vom Erleben, rauchten von Erde? Nicht umſonſt iſt er in ſeinen ſpäteren Gedichten, die rein gedanklich uns die beſten Waffen geſchmiedet haben mögen für neue Kämpfe, formal kalt und glatt geworden, nicht umſonſt ſtehen ſie nicht mehr vor lauter Unwillkürlichkeit ſtark und ſcharf im modernen Lebensſtil, ſondern vor lauter Abſicht in einem ſphäriſchen Künſtlichkeitsſtil, der in ſeiner bewußten Feierlichkeit an klaſſiziſtiſche Dekorationen erinnert und manchmal geradezu für feſtliche Spiele gedacht iſt – für die nur leider in unſerer Ziviliſation völlig Platz und Vorbedingungen fehlen. Ganz anders wäre es, wenn Dehmel ſeinen dem Schickſal gewachſenen Menſchen in Dramen wirklich naturaliſtiſch vermenſchlicht, im Kampf um ſich ſelber und ſeine Selbſtbehauptung gegen das Schickſal dramatiſch ſichtbar gezeigt hätte.

Doch man muß das Werk Dehmels im ganzen ſehen: und da rechtfertigt am Ende die Art, in der er es anlegte, die, in der er es heute abzuſchließen ſucht. Es iſt höchſtens ein wenig früh, daß ein geborener Naturaliſt wie Dehmel ſo bald ſchon den Boden verlaſſen, von dem er ſich immer wieder ſeine beſten Kräfte geholt, und zu einem Styliſten geworden iſt – zumal um ihn her dieſe ungeheure Menge von Natur und Ziviliſationsſtoff liegt, die noch ungewertet und keine Kunſt, keine Kultur iſt.

Hinzukommt, daß Dehmels ganze Schöpfung überhaupt keine eigentlich lyriſche, ſondern eine mehr epiſche iſt: und die verlangt ganz einfach – während Lyrik, gemäß der perſönlichen Entwicklung eines Dichters, in jedem einzelnen Gedicht neu für ſich erſtehen könnte – nach einer gewiſſen äußeren, dem allgemeinen Gehalt entſprechenden feinſten und letzten Aus- und Abrundung, geiſtig wie formlich.

Ich meine weniger, daß Dehmel in den „Zwei Menſchen" auch ſchließlich kompoſitoriſch zu der kompakteren Form eines

Romans in Romanzen gekommen ist. Die „Zwei Menschen", undramatisch und dafür novellistisch wie sie sind, muß man sogar als das im Wesen unepischste hinnehmen, was Dehmel je geschaffen. Sie haben sein Werk nur um ein paar neue prachtvolle Gedichte bereichert und unter anderem gezeigt, daß Dehmel nach wie vor neben dem Abstrakten auch sehr wohl noch des Konkreten mächtig sein kann — nach der positiven Seite hin. Nach der negativen dagegen haben sie die einzige wirkliche Gefahr, unter der Dehmel und seine Wirkung in die Menschheit steht, unheimlich aufgetan: seinen Sexualismus. Einst, als Dehmel sich wild in die Menschheit warf, ward ihm im Geschlecht rauschend der Mensch und die Welt hell: nie war er größer, wie wenn er den Urtrieb in Worte zwang. Jetzt aber, in den „Zwei Menschen", ist er im Urtriebe haften geblieben und dreht seine Weltanschauung in ihm herum wie im Kreise: so daß das, was einst den Wert seiner Erscheinung als Jüngling ausmachte, nun den Wert seiner Erscheinung als Mann herabdrückt. Nach den „Zwei Menschen", dem undeutschesten von allen bedeutenden Büchern vielleicht, ist es, als verlange Dehmel im Übergewicht Emanzipation des Fleisches, indes, mit dem Maße der Größe des Menschen gemessen, die größte Größe doch wohl immer nur Emanzipation des Geistes für die Menschheit fordern wird: denn das Geschlecht ist das Rad, aber nicht das Ziel des Lebens — hier jedoch liegt Dehmel eben überhaupt fest. Wohl sucht er anderseits mit Gewalt darüber hinauszudrängen, aber gerade in den „Zwei Menschen" hat er die alte Kraft zur Steigerung nicht mehr, vermag er den Willen nicht zum Ausdruck zu zwingen, geht nichts in die Breite, Höhe und Tiefe, mit der Schöpfung auch die ganze Menschheit begreifend — und schon deshalb sind sie kein Epos.

Ein Epos ist vielmehr das Gesamtwerk Dehmels: so wie er es aus unserer Zeit herausschleuderte, hat es bereits als Schöpfung ganz unwillkürlich jene große Form, die sein Bewußtsein im Romanzenroman vergeblich zu erzwingen suchte. Die „Zwei Menschen" sind nur eine Passage in diesem Gesamtwerk. Aber Dehmel selbst ist mit ihm ein Epiker, und wahr war's, was er einmal von sich sagte:

Ich hab' mit Inbrünſten jeder Art
Mich zwiſchen Gott und Tier herumgetrieben,
Ich ſteh und ſchmerzhaft reiß ich mir den Bart:
Nur Eine Inbrunſt iſt mir treu geblieben:
Zur ganzen Welt.

Die ganze Welt iſt in ſeiner Schöpfung: wie ein Meer brauſten ſeine Rhythmen in unſere Zeit hinein, Erde und All, Gegenwart und Ewigkeit rannen in eine mächtige Einheit zuſammen, die nun panoramatiſch um unſere Kultur im mächtigen Bogen gezogen liegt. Und wie eine ſolche Tat als Dichtung mehr denn Lyrik iſt, ſo iſt auch Er als Erſcheinung mehr denn ein Lyriker: iſt ein Synthetiker. Wie man ihn nennen mag, iſt ja nebenſächlich: aber geradeſo, wie ſeine einzelnen Gedichte ſich an mehr als an einzelne Stimmungen wenden, geht auch ſein Wert für die Menſchen an die ganze Menſchheit — und das entſcheidet.

So heißt das Leitwort zu den „Zwei Menſchen“:

Öffne ſtill die Fenſterſcheibe,
die der volle Mond erhellt;
Zwiſchen uns liegt Berg und Feld
und die Nacht, in der ich ſchreibe.
Aber öffne nur die Scheibe,
ſchau voll über Berg und Feld
und hell ſiehſt du, was ich ſchreibe,
an den Himmel ſchreibe: Wir Welt.

— es iſt prachtvoll und es könnte vor Dehmels ganzer Schöpfung ſtehen.

Epiſche Wertung des Lebens iſt immer baſierende Wertung: auf ihr läßt ſich aufbauen. Die junge Generation, und mit ihr ein ganzes Jahrhundert deutſcher Entwicklung, hat in Dehmel erreicht, was zu erreichen war: in Dehmels Normen lief die Strömung zuſammen. Jetzt treten darüber hinaus neue Aufgaben an die Völker heran: jene, die Dogmen verlangen — und wieder tut eine junge Generation not, die jetzt zu ihnen den Mut hat. Dieſe neue Jugend wird ſich auf alles ſtützen, was ihr die Männer des neunzehnten Jahrhunders von Schiller bis Dehmel errungen haben. Aber geradeſo, wie ſie weiter in die Zukunft reichen wird, als dieſe, wird ſie auch tiefer in der Vergangenheit

wurzeln. Erfüllt iſt für ſie das anationale Ideal der Renaiſſance und aufgearbeitet liegt die Kultur der Antike: wer zu ihnen wieder zurückſucht, wird zum Rückwärtsler, zum Formaliſten und Alexandriner. Nach Vorwärts geht bedingungslos unſer Weg: wenn wir aber einmal zurückſchauen, um die Männer unſerer Rechtfertigung zu erblicken, dann kann es nur dorthin ſein, wo wir im Mittelalter das nationale Ideal unſerer eignen Kultur verließen, und wo Meiſter Eckart, Martin Luther und Ulrich von Hutten noch immer die Toten ſind, die im deutſchen Volke nicht ſterben können.

Hauptmann.

Die Entwicklung des deutschen Dramas ist selbst ein Drama gewesen: hart hat sie an der Grenze gestanden und sie wäre selbst zu einer Tragödie geworden — einer endgültigen Auflösung, einem erklärten Zusammenbruch. Denn die Szene, auf der sich dies Schauspiel dramatischen Schaffens abrollte, war die Geschichte des deutschen Volkes selbst: wie es, fern umrahmt von seiner mächtigen Vergangenheit, gleichsam angelehnt an die Panoramen der heidnischen Urzeit und des hereinbrechenden Christentums, der Völkerwanderung und der Eroberung Europas, im Mittelalter stark und voll in den Vordergrund trat unter den Nationen — mit dem Beruf, die Menschheit, nachdem die griechische Kultur untergegangen, nun einer germanischen zuzuführen. Und die Katharsis, die das Schauspiel auslöste, war der eisige Schauder, der in die Menschheit fahren mußte, als sie sah, wie wir rangen um diesen Beruf, wie es bald aufwärts, bald wieder abwärts mit uns ging, immer über die Ränder unseres eigenen Unterganges hinweg, und wie wir doch unseren Platz nicht finden konnten auf der Erde, unsere Stunde nicht schlagen wollte im All. Die diese wüste Handlung aber spielten: von dem Augenblicke an, da unsere Weltanschauung nach Kunstform verlangte, von den Tagen der Mystik an, der zarten Madonne, und später, als Humanismus und Reformation vorüberstürmten, die beiden zornigen Ritter mit Schwert und mit Buch, den Totentanz des Dreißigjährigen Kriegs

im Gefolge, bis dicht hin zu unſeren Freiheits- und Einheitskämpfen — das waren unſere Dramatiker, oft unſeliger Hamletnaturen, oft aber auch ſchon feſter Fauſtcharaktere unabſehbarer Zug. Doch ſie löſten ihre Aufgabe nicht: das Nationalſchickſal zu einem Nationalſchauſpiel zuſammenzuſchließen, all unſeren inneren Bewegungen den äußeren Ausdruck, die ſichtbare Verkörperung im Beiſpiel leibhaftiger Handlung zu geben und ſo dem Germanentum das zu ſchaffen, was einſt dem Griechentum Tragödie und Komödie geweſen — ſchon ſchien es, als ſollten wir vor dieſem höchſten Kulturbeweis eines Volkes verſagen!

Dabei waren die mythologiſchen Vorausſetzungen, die im Germanentum zu einem Germanendrama lagen, unermeßlich: aber gerade ſie ließ man brach liegen. Von keiner heiligen Bühne ſprach die Norne herab. Zu keinem tollen Schwank verkrauſte ſich all das Unholdengeſchöpf, das Rieſen- und Zwergegewimmel. Zur Mär erſtarrt verharrten Wodan und Baldur und Loki in der bloßen Erinnerung des Volkes. Tot lag Walhall, dieſe ungehobene Szene übererdhafter Taten. Und nicht beſſer als dem Götter-, erging es dem Heldenkreiſe: die Nibelungen-, die Dietrich-, die Wieland-, die Gudrun- und all die anderen Sagen glitten wohl ins Epos über, aber in einem wirklichen Drama nahmen ſie niemals Geſtalt, Antlitz und Rede an.

Der Grund lag im Volke ſelbſt, unmittelbar in dem, was ſonſt, dem Daſein gegenüber, ſein Beſtes war: in ſeiner Weltanſchauung. Ein Drama kann nun einmal bloß da einſetzen, wo menſchliche Heldenhaftigkeit vom Daſein aus allmächtigen Bedingungen unterworfen zu werden droht: die germaniſche Weltanſchauung aber war heldenhaft bis zur Unbedingtheit. Aus den Niederbrüchen eines Fatums, an das der griechiſche Menſch geglaubt hatte, war einſt die griechiſche Tragödie hervorgegangen. Der germaniſche Menſch fühlte ſich freier, ſtärker, unzwieſpältiger, auch er nahm ein Schickſal als waltend über der Welt an, aber gleichzeitig fühlte er ſich ſelbſt als einen, der von der Gottheit zum Überwinder dieſes Schickſals über die Erde beſtellt war. So ſtand er denn, prachtvoll wie in der Schlacht, auch prachtvoll im Leben — und in Krieg und Sieg, Trauer und Jubel, Schmerz

und Luſt, aber niemals in Tragik und Komik zerfiel ihm das Daſein. Erſt von ſeinem Erleben auf der Erde, von den ſchmerzlichen Erfahrungen, die ihm der Weg von der Natur zur Kultur nicht erſparen konnte, mußten dem Germanen die menſchlichen Erſchütterungen gelehrt werden, die dadurch, daß ſie ihn um und um warfen, ihn irre machten an ſich und der Welt, zugleich die Vorausſetzungen für die Entſtehung des Dramas waren. Nur daß dieſe Erfahrungen weniger nationaler als religiöſer Art ſein ſollten, nicht eigentlich volklich und irdiſch-menſchlich, ſondern ſeeliſch und jenſeitig. Dem Chriſtentum war es vorbehalten, die organiſche Entwicklung des Germanentums zum erſten Male zu unterbrechen. Und das Chriſtentum war es denn auch, das das Drama im Germanentum zum erſten Male auslöſte: ſo ungermaniſch wie nur möglich — in der Paſſion.

Lange blieben wir bei dieſer liturgiſchen Kunſt freilich nicht ſtehen, die ſo wenig unſerem vitalen Weſen entſprach. Kaum wurden wir uns über den religiöſen Ruf hinaus einer weltgeſchichtlichen Beſtimmung bewußt, als aus dem Glanz der Staufenzeit auch ſchon jenes große Kaiſerſpiel vom Antichriſt hervorgehen konnte, in deſſen mächtiger Nationalgeſinnung, ein einziges erhaltenes Zeugnis von vielen verlorenen, wir trotz der lateiniſchen Diktion unſer erſtes Nationaldrama ſehen müſſen. Aber es war nur ein Anlauf, und bald kam die Zeit, in der ſich nicht nur unſere Geiſtes- und Glaubensentwicklung, ſondern auch unſer Nationalſchickſal ſelber verwirrte. Wenn wir auch dann noch Dramatiker hatten, von Sachs und Friſchlin bis Ayrer und Gryph, ſo waren ſie doch nicht das, was fern vom Mutterlande das Germanentum mit Shakeſpeare der Welt ſchenkte. Nichts als eine ungeheure Menge von Stoffen brachten die Jahrhunderte wieder hervor: all die koſtbaren Figuren der Volksphantaſie, wie Doktor Fauſtus, Eulenſpiegel, den Ewigen Juden. Aber geradeſo wie die erlebten Stoffe der Geſchichtswirklichkeit, die Geſtalten der Kaiſer und Fürſten, wie Heinrich VI. und Heinrich der Löwe, der Kulturſtreiter und Kampfdenker, wie Hutten und Luther, blieben ſie dramatiſch vollſtändig ungewertet. Im Gegenteil, als die Renaiſſance, dieſe zweite große Unterbrecherin unſerer

Entwicklung, die Welt der Antike vor uns auftat, wurde unſer Drama ſchließlich dahin abgedrängt, wo auch nicht mehr ein Atom nationalen Gehaltes in ihm war und es von nichts mehr lebte als von den Kopien der Klaſſik und den Imitationen des Auslandes. Da allerdings, als die Gefahr aufs äußerſte geſtiegen war, hat uns Leſſing gewaltſam herausgehauen aus dem Wirrwarr von Verirrung, Abhängigkeit und Ungeſchmack und uns die Bahn wieder frei gemacht zu dem Wege, der einzig der unſere ſein konnte. Und als dann auch noch die Jugend des Sturms und Drangs heranrückte, als Lenz und Klinger kamen, der Goethe des Götz und der Schiller der Räuber, und zum Inhalt der Zeit die Form der Zukunft ſich fand, der deutſche Ton für ein deutſches Drama — da waren es in Wahrheit die Fanfaren des Fortinbras, die erklangen, ſpät zwar, in letzter Stunde, doch gerade noch zeitig genug, ehe der letzte Akt ſich geſchloſſen.

Wohl hat es im neunzehnten Jahrhundert oft noch geſchienen, als ſollte das Gewonnene wieder verloren gehen. Schiller war in ſeinen ſpäteren Dramen nicht über eine veredelte Haupt- und Staatsaktion hinausgekommen. Goethe hatte ſich vorübergehend in die kühle Eklektik des Hellenismus verirrt. Aber gerade Goethe, als er ſo himmelhoch über alle Tempelkunſt hinaus den ungeheuren Dom des Fauſt als ſein eigentliches Lebenswerk aufführte, bewies anderſeits, wie tief, feſt und ſchwer das deutſche Drama bereits in den Volksboden eingegraben war. Was tat es da, daß in der Folge ein erneutes Epigonentum ſchon beinahe erdrückend werden ſollte. In den Zeiten romantiſcher Reaktion haben doch wieder Kleiſt und Grabbe, und ſpäter, in den Zeiten nahender Pſychologik, als das moderne Individuum ſich zu regen begann, wenn auch nur verfrüht und vereinzelt, hat doch wieder Hebbel die Entwicklung national gerettet — ganz abgeſehen von der Syntheſe, die ſie im Muſikdrama Richard Wagners erfuhr. Und heute endlich, nachdem ſich ausgewieſen, daß der ganze künſtleriſche Aufſchwung nur den nationalen ſelber verhüllte, nachdem wieder ſo viele neue Evolutionen unſere Exiſtenzbedingungen gekreuzt und eine ganze veränderte Ziviliſation ſich zwiſchen unſer Geſtern und unſer Morgen geſchoben, ſind ſelbſt die letzten

Reminiszenzen an alte oder fremde Stile abgefallen und hat ſich die ganze Bewegung zu einer Syntheſe auch des Wortdramas endgültig zuſammengeſchloſſen: durch Gerhart Hauptmann.

Mit ihm, wie er zunächſt nur Blick und Griff für das Tägliche der Dinge zu haben ſchien und wie er doch tief bis dahin hinabreichte, wo das deutſche Volk in ſeinem Ewigen verankert liegt, iſt das deutſche Drama endlich deutſcher Stil geworden: wenn Stil Feſtlegung der Art iſt. Ganz ſo, wie einſt das griechiſche Drama mit Äſchylos, das ſpaniſche mit Lope de Vega, das franzöſiſche mit Corneille und Molière, das engliſche mit Shakeſpeare Nationaldrama wurde – als unmittelbar zu dem betreffenden Volke gehörend, auf kein anderes ungeſtraft übertragbar, der ureigentümliche Ausdruck ſeiner beſonderen Weiſe, das Leben in Handlungen zu ſehen und ſie als Äußerungen der Zeit, und darüber hinaus noch als Teile des Weltganzen, in der treibenden Kraft groß zu erfaſſen.

Dazu waren freilich jetzt überhaupt erſt die Vorausſetzungen gegeben, in dieſer Epoche, in der ſich unſer Nationalſchickſal endlich entſchieden, in der die Menſchen ſich fühlen durften als Söhne einer herrlichen Zeit, und die nun Raum und Tiefe genug haben konnte, um eine Kunſt hervorzubringen, die das ganze Volk mächtig erfüllte. Jetzt brauchte ein Hauptmann, wenn er der Nation als ihr Nationaldramatiker erſtand, nicht mehr zu einem toten Punkt zu gelangen, brauchte ſein Werk nicht mehr im Torſo ſtecken zu bleiben, wie es noch bei Kleiſt und Grabbe geſchehen, deren Werk den Boden nicht hatte, auf dem es allein zu vollenden war. Jetzt brauchte ein Hauptmann auch die Form des Dramas nicht mehr als ein Mittel zu erzieheriſchen oder perſönlichen Zwecken zu nehmen, gleich Schiller und Hebbel, den ſtärkeren Geiſtern, die zwar aushielten, wie das Volk auch aushalten mußte, von denen Schiller aber nur durch mitreißende Theatereffekte und nicht durch eindringliche Lebenswirkungen den Zweck zu erfüllen vermochte, den das Drama praktiſch nur haben kann: das Volk vor eine Bühne zu zwingen; während Hebbel ſelbſt dies nicht einmal gelang, und er ſtarr, ſteif und gewaltſam gedanklich, als Geiſt für den Geiſt, ſeine koloßhaften Schöpfungen

auftürmen mußte. Jetzt erſt, endlich, endlich waren wir ſo weit, daß ein Dramatiker ein reiner Künſtler ſein konnte und das Drama nehmen als das, was es war, ein ſtarkes Abbild eines ſtarken Volkes, und es ſchlicht, handfeſt und einfach dahinaus treiben, wo es war, wie das Leben ſelber, und wo es wirkte, als ob gar nicht er ſelber ſein Werk geſchaffen habe, ſondern das Volk es in ihm geſchaffen.

Doch auch das war noch nicht gleich anfänglich ſo. Als Hauptmann begann, da war etwas Scheues und Bedrücktes, etwas Kleinlautes in ihm, zu dem die Veranlaſſung wohl in einem eigenen und feinen Seeliſchen liegen konnte, aber nun und nimmer im allgemein Deutſchen lag. Gleichwohl entſprach dieſer Stimmung eine gewiſſe Verfaſſung, die auch auf andere zutraf, die ſogar als ganze Bewegung durch unſere Übergangszeit lähmend hindurchging. Schon deshalb muß man mit ihr auch bei Hauptmann rechnen, nicht nur, weil ſie manches Spätere von ihm menſchlich klarer macht, ſondern weil ſie in ſeinen erſten Dramen, in denen ſie niederſchlug, ein Stück Übergangsſtimmung tatſächlich repräſentiert: alles Negative nämlich.

Grau in Grau breitete ſich das Leben damals für Hauptmann, als er es noch nicht ſo jung, blühend und mächtig nahm wie heute. Wie ein Schleier lag es darüber: und der Schleier war ein Netz, das man künſtlich aus Abſtraktionen ausgeſponnen. Die Erde ſelber, in ihrer Wirklichkeit, ſchien man gar nicht mehr zu ſehen, ſo ſehr hatte ſie im Auge des Menſchen Luft, Licht und Farbe verloren. Nur in Tendenzen begriff man das Leben noch, in allen möglichen extrem-ſozialen und abſtrus-ethiſchen, temperenzleriſchen gar und überhaupt asketiſchen Doktrinen — immer ſolchen, in denen ſich nicht die Stärke, ſondern nur die Schwäche der Zeit ausdrückte. Kurz, es war jene Bedrückung mit jenſeitigen und unverwirklichbaren, zukunfts- oder himmelsſüchtigen — was für das Leben nun einmal dasſelbe iſt —, mit unvitalen und ſphäriſchen Idealen, die unſere Weltanſchauung in einen Dunſtkreis neochriſtlichen Ideologentums auflöſen wollten. Es war jene Abwendung von der modernen Ziviliſation, noch bevor man recht an ihr mitgeholfen hatte, jene Verfeigung der

Menschheit, die vor ihrer eigenen Kultur Angst bekam und sich am liebsten in die Natur zurückverkriechen wollte, jene Flucht vor allem Wirklichen, vor der Frau Welt in jeglicher Gestalt, als Liebe und Genuß, aber auch als Denken und Arbeiten. Es war jenes ganze Eremiten- und Apostelтum lyrisch-vegetarischer Selbstverinnerlichung, das eher in die Wüste oder auf Berge geht, als sich mit der Realität abzufinden, das praktisch höchstens zu Utopien langt und in dem auf jeden Fall noch stets alles beschlossen gelegen hat, was unfruchtbar auf der Erde gewesen — jenes schwere Flachwasser des Indiertums, das nur guter Glaube für ein Meer zu halten vermag.

Für einen Künstler wie Hauptmann konnte es eine größere Gefahr gar nicht geben, als in diese Kreise zu geraten. Der einzelne Mensch in seiner Schwäche mag für sein nacktes Menschentum vielleicht einmal eine Zuflucht in ihnen finden: aber sein Künstlertum bedrohen sie schwer. Unser ganzes Schaffen ist ja schließlich nichts anderes, als eine allgemeine und fortgesetzte Überwindung unserer Unfähigkeiten zur Wirklichkeit — und die Kunst ist die größte, stärkste und reifste Überwindung. Deshalb lacht sie allen Nichtzurechtfindens auf der Erde, haßt sie alle Weltflucht und Lebensangst, alle Daseinsfeindschaft und Menschenverachtung, aber auch allen Weltverbesserungsdrang, der keinen Boden unter sich hat und eine andere Schöpfung als die nun einmal geschaffene voraussetzt. Nicht als ob das asketische Ideal unbedingt kunstfeindlich wäre, in der theoretischen Konsequenz ist es das wohl, aber nicht in der Praxis: es kommt ganz auf das Volk an und die Kulturlage, in der es sich befindet. So hat es uns im Mittelalter zur Mystik geführt. So hat es heute im Slaventum in Tolstoi gemündet. Schwankende Zeiten, die, welche in der Wirklichkeit noch nicht gerade zu gehen vermögen, brauchen nun einmal mächtige Erscheinungen auch der Lebensableugnung: allein durch die Sprachgewalt, mit der sie predigen, werden diese Geisteszeugen ganz von selbst auch zu Formkünstlern. Für ein Volk wie das deutsche jedoch wäre die Aufnahme eines derartigen Ideologentums lediglich eine Reaktion gewesen, die uns aus lauter Zukunftsdrang in der Entwicklung um Jahrhunderte zurück-

gebracht hätte. Sind wir doch gerade deshalb Wir, die Deutſchen von heute, die Menſchen der freien Bahn, weil wir endlich mit gegebenen Verhältniſſen rechnen können! War aber ein Beweis noch nötig, ſo wurde er erbracht durch die einfache Tatſache, daß wir — geradeſo wie von uns die ſozialen Aufgaben der Zeit nicht von irgendeiner Sozialideologie, ſondern ſchon eher gegen ſie, praktiſch, zur Löſung geführt werden — uns auch künſtleriſch, im Ausdruck unſerer Weltanſchauung, vollſtändig unfähig zeigten, die Bewegung irgendwie bedeutend zu äußern. Wenn das Slaventum Tolſtoi in die Menſchheit ſtellte, ſo gaben wir Nietzſche, den vollkommenen Gegen-Tolſtoi: nichts konnte deutlicher ſein und verraten, wie die Kräfte verteilt waren. Im Geiſte Nietzſches fanden ſich Bismarck und Liliencron, Böcklin, Klinger und Dehmel. Im Geiſte Tolſtois dagegen, oder dem, was ihm bei uns entſprach, zogen nur Schwächlinge und Sonderlinge, Außenſeiter und Nachträbler der allgemeinen Entwicklung her. Gerade zu dieſen gehörte aber, in den Jahren ſeiner erſten Dramen, als die entſprechenden Ideen allerdings ſelber noch neu und verlockend waren, auch unſer ſtärkſter Dramatiker — Hauptmann.

Später iſt Hauptmann ſogar weit über Ibſen hinausgewachſen, der ja auch aus Doktrinen Dramen machte, nur weit kräftiger, kritiſcher, realpolitiſcher ſozuſagen. Damals blieb er noch weit hinter Ibſen zurück. Einzig im „Friedensfeſt“ wurden Vererbungstheoreme zu einer Familienkataſtrophe zuſammengekittet, die in ihrer düſteren und unheimlichen Stimmung auch da, wo ſie mehr erörtert denn dargeſtellt wirkt, zu dem Großartigſten gehört, was Hauptmann überhaupt geſchaffen. Aber unheilbar geht dafür der Bruch durch die anderen Dramen, durch „Vor Sonnenaufgang“ und die „Einſamen Menſchen“, in denen von Umänderungen in Staat und Geſellſchaft halb ſchwarmgeiſtig, halb gelehrtenhaft gehandelt wurde, auf jeden Fall ſo ſchief, leer und dürr, daß man weder der Diktion noch dem Konflikt irgendwie zu glauben brauchte. Man ſage dabei nicht, daß Hauptmann ſeine papierblaſſen und knittrigen Helden, den Zukunftſtaatskandidaten Loth und die Privatanſchauungsdozenten Johannes Vockerath und Anna Mahr, auch als blaſſe und knittrige Figuren der Wirk-

lichkeit naturaliſtiſch nachgebildet habe: hätte er das getan, ſo würde ihn ſeine Hochachtung vor dem Modell, verbunden mit ſeinem Humor, wie ſie beide ſpäter ſo glänzend durchbrechen ſollten, unweigerlich dahingeführt haben, daß er ſie auch formte, wie ſie in der Wirklichkeit tatſächlich wirkten – nämlich als allertroddelhafteſte Komödienfiguren. So jedoch waren ſie allerernſthafteſte Ausgeburten ſeiner Ideenwelt, waren ſie Hauptmann ſelbſt, das primitive Syſtem, in dem er damals die Welt begriff, der primitive Inſtinkt, mit dem er damals die Menſchheit fühlte – deshalb ohne Fleiſch und Blut, weil die ganze Anſchauungsweiſe ſelber ohne Fleiſch und Blut war. Die Kunſt hat nun einmal nichts mit Meinungen zu tun, wenn ſie nicht unmittelbar dem Leben, ſondern erſt dem Denken über das Leben entſpringen; ſogar die beſtgemeinten Meinungen können immer nur zu dem Bankrott führen, der der Bankrott der Kunſt vor der Tendenz iſt – erſt recht aber, wenn es chriſtliche, anämiſche, utopiſche Meinungen ſind!

Nur eines rettete „Vor Sonnenaufgang“ und „Einſame Menſchen“: und das war die Beobachtungskraft, die Hauptmann ſonſt anſetzte. Alles was er abſtrakt ſagen ließ, alſo gerade das, worauf es ihm ankam, war ohne einen Schatten Echtheit, einfach in die Luft geſprochen. Aber rundherum ſtand, ganz ſonderbar, ein Milieu gezeichnet, und aus dem Milieu waren Menſchen geholt, Bauern-, Bourgeois- und Bohèmetypen, mit einer Macht der Wahrheit, über die in dieſer Weiſe bis dahin überhaupt noch kein deutſcher Dichter verfügt hatte. Später hat Hauptmann es verſtanden, mit dieſer Beobachtungskraft auch alles Perſönliche und Seeliſche, gleichgültig ob es eigenes oder fremdes war, in das Leben ſeiner Dramen hinein zu verallgemeinern und konkret zu vermenſchlichen. Damals reichte ſie nur an das Unperſönliche und Sachliche hinan – aber immerhin, ſie war da und bewies, daß es neben dem Doktrinär auch einen Künſtler in Hauptmann gab.

Heute kennen wir Hauptmanns Weiterentwicklung: damals konnte ſie noch zweifelhaft ſein. Daß beide, die Doktrin und die Kunſt, als End- und Selbſtzweck nebeneinander beſtehen blieben,

war ausgeschlossen. Entweder mußte die Doktrin die Kunst mit sich fortreißen, oder die Kunst mußte die Doktrin ersticken. Für das erstere war wenig Aussicht, denn im deutschen Volke, wie es ungleich dem russischen von keinen tragischen Seelenkonflikten fiebernd erfaßt war, vielmehr den Sinn seines Lebens durchaus in seiner zivilisatorischen Arbeit praktisch erfüllt fand, lag der Stoff gar nicht, aus dem ein gewaltiger Menschheitsredner zu bilden gewesen wäre: was hätte Hauptmann übrig bleiben können, als unter das Fußvolk jener kleinen Winkelagitatoren und Tagespropheten zu gehen, wie wir sie allerdings auch und überflüssig genug bekamen? Aber auch das andere, daß die Kunst die Oberhand gewann, konnte fraglich erscheinen, denn gerade die Doktrin traf zunächst einmal Hauptmanns Persönlichstes, das, was ihm selber sein Heiligstes war und worauf er sich für die Menschheit ernsthaft verpflichtet glaubte — nur war die Frage, ob nicht eben der Künstler den Apostel sehr bald selber durchschauen, als wirklichkeitslos und deshalb auch berechtigungslos erkennen würde? Auf jeden Fall standen sich die beiden bis dahin unversöhnbar feindlich gegenüber: die Seele, die seither, und mochte sie noch so tief für die Menschheitsseele empfinden, in den Erscheinungen doch nur verschwommen war, und der Formwille, der, hatte er sich auch vorerst nur in ein paar simplen Außenfiguren bewiesen, doch fest und unleugbar den Erscheinungen gegenüber vorhanden war. Wer aber war dauernd der Stärkere, wer sollte wieder einmal siegen im Kampf: Franz von Assisi oder Rembrandt vom Rhin — das wollte entschieden sein!

Und es wurde entschieden. Hauptmanns nächstes Drama waren die „Weber“: und schon mit ihnen verschwand, gleichsam hinausgedrängt von der Wucht des Stoffes, der zu elementar war, um noch Gedankenbläße vertragen zu können, alles Spintisieren aus seinem Drama. Vielleicht waren auch die „Weber“ ursprünglich noch von dem Doktrinär Hauptmann konzipiert: aber man merkte es nicht mehr, so sehr hatte die Macht der Gestaltung alle Nebenabsicht verschlungen — und darauf kam es an. Man merkte und sah nur den Künstler Hauptmann noch, wie er, eins mit dem Volke sich fühlend, das Leid dieses Volkes

in fünf Akten, die wie fünf Blöcke waren, mächtig vorüberrollte. Denn hier hatte Hauptmann einen Inhalt gepackt, der wirklich als Lebensinhalt schwer in der Zeit lag, der als Lebensdrang rüttelnd die Massen durchfuhr und in seinen Störungen von ihnen täglich schmerzhaft erfahren werden mußte: die soziale Bewegung. Hier hatte er ein Drama ergriffen, das bereits in der Wirklichkeit breit und gültig für die ganze Menschheit als Drama lag, dem Drama von der Unterdrückung gerade derjenigen Kraft, der wir schließlich unsere ganze Zivilisation zu verdanken haben: des vierten Standes. Was waren gegen diese massive Realität die Spielereien, die als ethische und gesellschaftliche Sonderforderungen Hauptmann bis dahin beschäftigt hatten! Die Themen von „Vor Sonnenaufgang" und den „Einsamen Menschen", selbst das fatalistisch-pathologische vom „Friedensfest", hätte man sich schon eher als Spezialfälle in Broschüren abgehandelt denken können, womöglich solchen mit rotem Umschlag und aus einem Anarchistenverlag — dort wären sie wenigstens am richtigen Platze gewesen. Die „Weber" dagegen trafen wieder ins Herz der Menschheit, und es trieb eine Not dieses Herzens, die zugleich eine Not der Zeit war, sie ganz von selbst zu dem gewaltigen Epos, das sie sind. Die „Weber" *mußten* entstehen: ihr Aufschrei des Hungers war physisch bedingt, und was menschlich ist, das drückt sich alsbald auch künstlerisch aus. Zumal heute, da wir keinen Heiland mehr haben, der Worte der Liebe und Nächstenliebe zu uns spricht, da die Menschheit zu stolz geworden, um immer nur Worte des Trosts und des Mitleids zu hören, und sie die Kraft haben will, sich selbst ihr Heiland zu sein: sie kann's durch die Kunst und die „Weber" beweisen es, in denen Menschenschmerz, ohne Appell an tendenziös-sentimentale Regungen, nur einfach aus dem großen Menschenbewußtsein des Künstlers heraus, daß wir Menschen hier auf der Erde nicht zum Klagen, sondern zum Schaffen da sind, Kunstgestalt sichtbar und wirkbar geworden war.

Nur eines wäre noch denkbar gewesen: daß Hauptmann zu seinen „Webern" gewiß nicht moralisch, sondern stark menschlich und deshalb auch echt künstlerisch, aber immerhin mehr durch eine ähnlich jähe Begeisterung gekommen wäre, wie sie in seine Weber-

haufen das Weberlied gejagt hatte. Zudem waren die „Weber“ ein Maſſendrama, in dem Hauptmann perſönlich verſchwinden konnte: es wäre denkbar geweſen, daß er ſich auch perſönlich in ihnen ausgegeben hätte. So blieb die Frage nach ſeiner Weiterentwicklung: hatte er, da er ſich in die Vielheit geworfen, auch ſich ſelbſt noch als Einheit behalten? wo ſtand er, wie ragte ſein Kopf, wohin ging ſein Blick? Im Stil der „Weber“ zu bleiben, war ausgeſchloſſen: dazu waren ſie ſelbſt ſchon zu vollkommen und von Grund auf, zu ganz und aus einem Guß — dieſes erſte Maſſendrama mußte notwendig auch das letzte bleiben, und jede Fortführung der Art wäre nur einer Wiederholung des Meiſterſtückes gleichgekommen. Ganz abgeſehen davon, daß der Sozialſtil, wenn Hauptmann ihn wirklich als ſolchen entwickelt hätte, folgerichtig nur zu einem Internationalſtil führen konnte, während die „Weber“ ſo ſtarke deutſche Züge und einen ganz heimatlichen Grundzug gehabt hatten, daß hier erſichtlich Hauptmanns Eigenſtes lag.

Schon war ein Meunier, der den Sozialſtil zu dem ausſchließlich ſeinen gemacht hatte, an der Gefahr der Vereinſeitigung nicht vorbeigekommen: dabei mochte es für den Plaſtiker noch angehen, wenn er die Menſchheit immer nur in einem einzigen Typus aufſtellte, dem des Arbeiters, der noch dazu der Prototyp ſeines ſo überaus induſtriellen Landes war. Aber für einen Dramatiker, den alles zu einer Verallſeitigung des Lebens treiben mußte, wäre eine derartige Beſchränkung der Tod ſeiner Form geweſen. Außerdem war deutſche Kultur reicher als belgiſche Ziviliſation: aber Hauptmann, würde auch Hauptmann reich genug ſein zu einer Kunſt, die ihr gleich kam?

Die Antwort gaben ſeine folgenden Dramen. Nach der Seite des Humors — und es war ſchon ein großes Weltbegreifen, das hier am kleinen komiſch-alltäglichen Ereignis, ſich äußerte — ſeine erſten Komödien: „Kollege Crampton“ und „Biberpelz“. Nach der Seite der Lyrik, zum erſtenmal, daß ſein Chriſtliches, Leid in Kunſt verwandelnd, zum Allgemeinmenſchlichen wurde, ſeine Traumdichtung: „Hannele“. Und nach der Seite des eigentlich Dramatiſchen hin, mächtig die Schranken ſprengend, die ihn ſeither,

naturaliſtiſch befangen in Schichten und Ständen, wie er geweſen war, noch immer von dem geſamten Volke getrennt: ſein „Florian Geyer“.

Der war die Erlöſung für Hauptmann. Wie auf das Theſenſtück das Maſſendrama gefolgt war, trat zu dieſem die Heldentragödie. Das Theſenſtück hatte der junge Mann in Hauptmann geſchrieben, der das Leben wie ſeine Nationalökonomie ſtudierte. Das Maſſendrama warf der Weberenkel hin, als er ſeine Wurzeln da fühlte, wo ſeine Väter und Brüder in Arbeit und Not geſtanden. Aber den „Florian Geyer“ ſchuf der Charakter in Hauptmann, der zu dem Urgrund ſeines Volkes im Heldiſchen ſich zurückfand.

Gewaltig, wie unter Schwertſtreichen, hieb der ſchwarze Ritter Hauptmann heraus aus dem Nebel von Bedrückung und Dumpfheit, der ſich ihm bis dahin immer wieder über das Daſein gelegt. Gewaltig, wie unter Schwertſtreichen, ſchlug er ihm die Baſſe frei, bis er ſich plötzlich auf der Erde ſah, und das Leben in Freiheit ſtehen und ſich ſelbſt in Freiheit mitten im Leben. Eigentlich von dem „Florian Geyer“ ab kommt deshalb auch erſt Bewegung und Wechſel, Kommen und Gehen, Drunter und Drüber, kommt Leben, kommt Handlung, kommt Drama in das Drama Gerhart Hauptmanns. Die „Weber“, obwohl flutend in ſich, hatten als Ganzes doch mehr in ſchwerem Zuge dahingeſchleppt. Die Komödien hatten ſich luſtig im kleinen Kreis ihres Milieus herumgedreht. Die Traumdichtung hatte geflackert wie myſtiſches Licht. Aber mit dem „Florian Geyer“, da war es, als ob der ganze Himmel ſich öffne, die ganze Welt in ihren Flanken ſich weite und die ganze Menſchheit daraus hervorſtürme, bewehrt mit eigenem Willen und Ziel und ſo ihres Schickſals ſelbſtherrliche Schöpferin. Geradeſo, wie es von Hauptmann aus war, als ob er all die Jahre hindurch in verzweifelter Krankheit gelegen, der Krankheit am Leben, aber als ob nun der Alp ſich höbe, und er in Geſundheit ſich dehne, befreit hinein in die Weite von Luft und von Licht.

Was tat es, daß der „Florian Geyer“ gefällt ward: das war doch nur Heldenlos! Und Hauptmann ſelber, jetzt, da

er sich durchgerungen und als Mensch einen Helden verstehen, als Künstler einen Helden erschaffen konnte, stand aufrecht wie nie noch! Hinter ihm, versunken in Nacht und Nichts, lag all die Lebensangst, die ihn bis dahin gequält, und Lebenskraft und Lebensfreude waren die Sieger. „Sassa! der Florian Geyer ist tot!" schloß unter Fanfaren das Drama. Aber dahinter tönte eine andere und tiefere Fanfare und verkündete laut in die Welt über den, der das Drama gedichtet: Gewonnen ist eine Seele dem Diesseits, gewonnen ein Mensch dem Leben, gewonnen ein Dichter der Kunst!

„Sassa! der Ideologe ist tot!" könnte man eher rufen. So klar und ins Helle hatte sich auch Hauptmanns Stellung zu sich selber als Schöpfer und Bildner herausgeformt.

Gott grüß' die Kunst!

läßt er den Florian Geyer einmal sagen, als man ihm ein Kruzifix zeigt, „von Veit Stoß geschnitzelt" und „vor dem Karlstatt gerettet" — und von dem Augenblick an fühlt man es körperhaft deutlich, wie auch der Karlstatt in Hauptmann überwunden sein muß. Tief, heiß und golden flutet es nun durch die Worte, in die er das Leben faßt, ganz gleich ob es Lust, ob es Schmerz ist; helldunkel legen sich die Farben der Erde darüber, es atmet die Welt und alles Geschöpf; und man kann nur eines daran haben: seine heilige Menschen- und Künstlerfreude.

Und noch mehr ist der „Florian Geyer": er ist zugleich unser größtes Nationaldrama. Goethes Götz von Berlichingen mag wilder, Grabbes Hohenstaufentragödien mögen rauschender sein: aber keines steht so fest im Stil — und keines, es ist dasselbe, steht auch so fest im Volk. Goethes Szenenflucht war die mit den Wolken jagende des Sturm und Drangs. Grabbes Panoramen waren die zum Koloß übertriebenen der Romantik. Aber Hauptmanns fünf schlichte, handfeste Akte ziehen vorüber wie die Visionen von fünf Dürerschen Holzschnitten. Und noch tiefer als die Form trifft das Deutsche den Inhalt. Goethes und Grabbes Tragik war Renaissancetragik, kaum Shakespearetragik, voll Mächtigkeit, gewiß, aber immer noch mit Reminiszenzen an das Fatum und

die Moral durchzogen. Hauptmanns Tragik dagegen ist endlich Nationaltragik: Kampf des Menschen um die Einheit von Schicksal und Heldentum — und zwar nicht ideologisch um des Schicksals willen, wie der Dehmelsche Held und die Lyrik ihn führen würde, sondern vital um des Heldentums selbst willen, wie das deutsche Volk ihn als Drama allzeit geführt hat. Denn es ist groß, wenn wir unseren Begriffen gewachsen sind: aber es ist größer, wenn wir unsere Begriffe von uns werfen und uns selber gewachsen sind — als lebendige Beispiele für andre, für unsere Volksgenossen, für die ganze Nation in das Leben wirkend. Hier hat Hauptmann eingesetzt und die Weltanschauung in eine große Handlung gebracht, mit der das Germanentum einst in die Welt trat und sich bis heute als Rasse erhielt, ohne daß ihm die Vorstellungen anderer Völker die innere Kraft zu brechen vermochten — so sehr sie ihm auch zusetzten und es oft schon ganz zu verschwinden drohte. Noch Götz konnte von seiner letzten Stunde sagen, mit jenem Einschlag christlicher Resignation, die uns am schlimmsten bedrohte: „ich hoffte, sie würde sein wie mein Leben". Florian Geyers letzte Stunde, wie er zusammenbricht, aufrecht vom Bewußtsein eines inneren Walhall, ist wie sein Leben. Der ganze Unterschied von Achill, Jesus und Siegfried tut sich auf. Heute liegt die Antike zertrümmert und das Christentum sinkt dahin, nur das letzte Volk ragt aus der alten Welt noch stehend hinein in die neue: ist es nicht ein Zeichen für die Rolle, die es darin zu spielen haben wird, daß ihm an der Wende aus den Helden seiner Vergangenheit von einem Dichter Helden der Zukunft geformt werden?

Es könnte auffallen, daß gerade Hauptmann dieser Dichter ist, er, dem die Antike zwar nie, aber um so mehr das Christentum eine erlebte Gefahr gewesen. Doch es ist nur menschlich: zu unserem Besten kommen wir nun einmal stets von dessen Gegenteil her, zu unserem Werk von unserem Willen, zu unserem Ziel von unserer Sehnsucht, und so auch zu unserer Rettung von unserer Gefährdung. Ähnlich mag, ganz wie Nietzsche von seiner Ohnmacht in Übermacht umschlug, auch Hauptmann von seinem Christentum zum Deutschtum, von seinem Friedensdrang zum Heldendrama sich verkehrt haben.

Daß Hauptmann sich dabei das Christentum samt seinen schwächenden Folgen nur unterworfen, aber noch nicht vollständig aus sich ausgeschaltet hatte, zeigte er selbst. Wie es persönliche Erlebnisse gewesen waren, die ihn zu all seinen Dramen geführt, wuchs ihm auch aus dem, daß er zu dem „Florian Geyer" seine ganze Kraft zusammengerafft hatte und das äußere Ergebnis zunächst nur ein äußerer Mißerfolg sein sollte, alsbald wieder ein Drama: „Die versunkene Glocke" mit ihrem Leitmotiv:

Im Tale klingt sie, auf den Bergen nicht.

Und das war beinahe schon wieder die grämliche Ableugnung jenes fröhlichen:

Gott grüß' die Kunst!

Jedenfalls, der Florian Geyer in Hauptmann hat die „Versunkene Glocke" nicht geschrieben. Ein menschlich festerer Dichter, einer, in dem der Lebenskampf nicht als ein Bruch zurückgeblieben, hätte hohngelacht über die Bagatelle, daß ihm der Kunstpöbel ein Werk ablehnte, das er nicht verstand, und dessen Wert Hauptmann selbst doch am besten fühlen mußte — hätte zorngelacht auch darüber, daß dieser Kunstpöbel ein Teil von dem eigenen geliebten Volke gewesen, für das er das Werk geschaffen. Hauptmann aber, der unfestere, gewiß innerlich feinere Dichter, mußte leiden darunter: doch da es ein Leid war, das vor dem wahren Wert des Volkes nicht standhielt, mußte es auch als Dichtung ins Leere greifen — einzig hier, in der Menschenschwäche, aus der sie entstanden, erklärt sich die Kunstschwäche, zu der Hauptmann in der „Versunkenen Glocke" verblaßte; und wäre des Nickelmanns Böcklinhumor nicht darin, so würde sie als ein ganz und gar klägliches Glockenspiel klingen.

Im übrigen war's nur ein Rückfall, der sehr schnell vorüberging. An der Wende von Hauptmanns Leben stand nun einmal erzen der schwarze Ritter und wies mit dem Flammberg ins Leben, nicht mehr der Erzengel, der aus dem Paradiese vertrieb, sondern der Held, der in die Wirklichkeit führte — der neue Held, den Hauptmann uns und sich selber geschaffen.

Was folgte, war dieſes ganze mächtige Dramenwerk, das nun von Jahr zu Jahr ſteigt und wächſt: jedes einzelne darunter ein ſo reifes und reſtloſes Meiſterſtück, wie es zuerſt die „Weber“ geweſen: gleichgültig, ob Hauptmann nun ſchlichte Heimattragödien gibt, wie den „Fuhrmann Henſchel“ und die „Roſe Bernd“, oder eine tiefe Künſtlertragödie wie den „Michael Kramer“, oder eine rein geiſtige Weltanſchauungstragödie wie den „Armen Heinrich“. Was folgte, war dieſer lange, ſchwere Freskenzug der Zeit, durch den ſein Drama uns führte und das nun daſteht, voll von derſelben Fülle an Individuen, Charakteren und Typen, aber auch verkörperten Gefühls- und Gedankenwelten, die ſeither Shakeſpeare und nächſt ihm vielleicht noch Molière, aber ſonſt kein Dramatiker mehr in gleichem Maße gehabt hat. Er ſelbſt aber ſteht da als der Dichter, der dem Drama der Völker das Drama der Deutſchen angereiht hat, ihm vor allem nach der Seite der Form, auf die es zunächſt endlich ankam, und nicht nur nach der der Geſinnung, die wir ja ſchließlich immer ſchon hatten, ſzeniſche Allgemeingültigkeit gab, nationale Struktur, nationales Metrum, nationalen Stil.

Dabei half Hauptmann manches. Schon daß er ſo ſtreng, faſt eigenſinnig bei der Gattung blieb, daß er der Form des Dramas ſo allzeit und unentwegt, beinahe ſo lange er ſchafft ſchon, die Künſtlertreue gehalten hat, in jenem guten alten Handwerkerſinne wieder, der ſcharf auf ſich ſelbſt achtet – ſchon das bewies den geborenen Dramatiker. Es wäre gewiß nicht unbedingt nötig geweſen, aber ein Dichter hat nun einmal bloß *ein* Leben in ſeine Kunſt zu geben, und wenn ein Dramatiker auch zu anderen Formen greift, ſo muß wohl alles, was dieſen zugute kommt, ſeinem Drama verloren gehen. Wieviel Beſtes von Schiller und Hebbel war nicht in ihr reines Denken über das Drama übergeglitten! Und wie hatte ſich nicht erſt recht Goethe in ſeiner Lyrik, in ſeinem Roman, bis hin zu Privatbrief und Privatgeſpräch verſchwenderiſch ausgegeben! Hauptmann dagegen, der als Viſion von der Welt nun einmal einzig die dramatiſche hatte, warf alles in ſein Drama hinein, was ihm das Leben am Leben nur bot. Damit entſprach der großen und geſchloſſenen Zeit, die nötig war, um ein National-

drama entstehen zu lassen, ein Dichter, der geschlossen und restlos sein ganzes Leben an dieses Werk setzte. Formal hat ihn gerade das dann zu der unerhörten Stilbeherrschung geführt, über die er verfügt, geradeso, wie ihn inhaltlich sein Trieb, alles handlungsmäßig, jeden einzelnen Menschen sofort als Träger oder Glied zugehöriger Geschehnisse zu nehmen, in einer Weise bereichert hat, die grenzenlos ist, wie unser Leben selber. Ein Blut trieb ihn, das wie vom Volke heraus zur Kunst wollte: und schon deshalb, weil wir selber nichts anderes wollen, ist Hauptmann zugleich zu diesem reinen Ausdruck unseres Kulturdranges geworden.

Der Kampf der menschlichen mit den christlichen Elementen ist auch später Hauptmanns Inhalt geblieben. Nur ward dieser Kampf jetzt zu keinem Erwehren mehr dagegen, daß die christlichen Elemente als asketische Ideale die Selbstherrschaft ergreifen konnten. Er ward vielmehr ganz zu dem inneren Kampf, den wir alle führen: die christlichen Elemente einzubeziehen in unsere Art, in unsere Rasse, in unser Leben. Schwer hat nun einmal das Christentum in uns eingegriffen, unsere natürliche Entwicklung gekreuzt, geschädigt, wenn nicht geschändet. Aber was blieb uns übrig? Wir mußten uns mit ihm abfinden. Und so gesehen, da hat uns das Christentum dann zugleich auch, allerdings durch die Inzucht orientalischer Vorstellungen, die uns fremd waren, unerhört in die Tiefe geführt: so daß es heute gilt, da wir nun einmal Christen geworden sind, uns diese Tiefe zu bewahren, doch sie als Licht, nicht als Nacht mit dem Leben zu versöhnen, die christliche Weltanschauung in die germanische voll überzuleiten, aber uns stets von dieser, nicht von jener leiten zu lassen — denn diese ist die unseres Blutes und unserer Kraft, jene nur die unserer langsamen Anpassung und einstigen Abhängigkeit. Hauptmann tut es und vielleicht wird man ihn rein geistig einmal so sehen, daß er die letzte Abrechnung des Germanentums mit dem Christentum, unserer Stärke mit unserer Schwäche gewesen ist. Nicht umsonst geht er so tief hinein in unsere Vorzeit, dahin, wo die Verheißungen des neuen Glaubens zum ersten Male über die deutsche Wirklichkeitswelt hereinbrachen, wo sich in unseren Hirnen eine Hölle von Wahn und Zweifel

entzündete und der Orient wie eine Geißel über dem Nordland schwang – wo wir alle zu armen Heinrichen wurden und der Ritter, der das Kreuz nahm, nicht der Hebräer, den man ans Kreuz geschlagen, in Wahrheit Unser Gekreuzigter war. Hauptmann hat dies innere Drama geschaffen, das zum Faust, dem Nationaldrama unseres Willens, als das Unserer Seele getreten ist: aus seinem, aus unserem tiefsten Leiden wie aus den blutenden Wunden des ganzen Volkes ist der „Arme Heinrich" geflossen. Aber wir überwinden, wir überwinden in unserer Weltanschauung und wir überwinden in unserer Wirklichkeit. Nicht umsonst steht im Werke Hauptmanns ebenbürtig neben der großartigen Schöpfung des „Armen Heinrich" die verinnerlichte der „Rose Bernd", neben dem unheimlichen Phantomenkämpfer des Mittelalters ein innerlich aufrechter Lebenskrüppel der Jetztzeit, neben dem Grafen von der Aue der kleine, aber nicht minder seelengroße Buchbinder August Keil: auch er ist ein Held, und wer von uns kein Florian Geyer der Tat sein kann, der soll wenigstens ein August Keil der Gesinnung sein – daß wir's sein können, dafür ist Hauptmann, der beide geschaffen, die große Gewißheit.

Das wirkliche Schaffen, nicht nur der Wille und Ansatz, sondern das Werk und Gelingen ist dabei das Wesentliche: das andere wäre auch bloß ideologisch und würde der Menschheit, die Taten verlangt, sehr wenig helfen. Daß Hauptmann künstlerisch gelingt, was er menschlich will, ist das Entscheidende: die Rechtfertigung der tiefsten Weltanschauung mit der oft simpelsten Realität inhaltlich, und die Herausarbeitung zu runden Figuren, denen wir im Drama geradeso glauben können, wie im Leben, formlich. Eine der schwersten Schädigungen, die wir durch das Christentum erfuhren, war, daß es uns das Vertrauen zur Schöpfung, indem es uns ein moralisches gab, als vitales nahm: Hauptmann stellt dies Vertrauen wieder her, indem er die Schöpfung darstellt. Und wenn auch Hauptmann seinen „Michael Kramer" mit der Frage schließt:

> Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse. Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du

gejauchzt! – Und was haſt du gewußt? – Von irdiſchen Feſten iſt es nichts! – Der Himmel der Pfaffen iſt es nicht! Das iſt es nicht und jenes iſt es nicht, aber was . . .

und dann mit gen Himmel erhobenen Händen:

. . . was wird es wohl ſein am Ende???

– die Antwort liegt doch in dem Werk, zu dem Hauptmann, zu dem wir durch Hauptmann uns fähig erwieſen. Es iſt die Antwort, die unſere Kultur in dem Augenblick gibt, da ſie Tat wird. In ihrem Schaffen liegt die Erlöſung der Menſchheit.

Aber vielleicht wird Hauptmann in ſeiner Kunſt mit allem dem fertig, womit er im Leben nicht fertig wird? Gerade das wäre der größte Beweis für ihn und für uns. Ein menſchlicher Reſt bleibt immer, über den keine Weltanſchauung und keine Lebenskraft hinwegbringen kann: er iſt es geradezu, der, wenn der Menſch nicht zugrunde an ihm gehen ſoll, in ſein Werk, in ſeine Kunſt hineinkommen muß. So gibt denn dieſer menſchlichſte Zug, nachdem er ihm erſt den unkünſtleriſchſten gegeben, heute Hauptmanns Werk den perſönlichſten, erlebteſten, erlittenſten – größten. Denn was wäre wohl ein Kreuzestod für die Menſchheit ohne Schmerzen? Kreuzigen müſſen wir uns alle für die Menſchheit laſſen: doch ein Held iſt, wer ſeinen Schmerzen noch die Kraft abringt, an die Menſchheit, und beſſer in Werken als in Gebeten, zu denken. Hauptmanns Drama iſt ſolch ein Heldengedanke an das Volk und gelten wird es, ſolange das Volk ein Heldenvolk bleibt. Im entſcheidenden Augenblick ward es geſchaffen, als Beiſpiel unſeres Selbſt auf dem Wege zu unſerer Zukunft und eine erſte Verbürgung, daß wir ihn auch gehen werden. Denn das Volk, das wir blieben, und das man hinter Hauptmann ſpürt, tief, ſchwer und in junger Geſundheit, und das Drama, das wir von Hauptmann bekamen, tief, ſchwer und in junger Geſundheit – iſt es nicht beides dasſelbe?!

Wedekind.

Der größte Beweis für die Kraft unſerer Zeit iſt vielleicht, daß ſie ſogar in ihren Verderbtheiten durchbricht und ſich ſelbſt dort noch als Kraft zu erhalten vermag. Was wäre der neue Menſch auch, wenn er ſich immer nur vor dem Geſicherten, Schönen, Guten zu behaupten vermöchte, aber ſofort verſagte, wenn das Gefährliche, Häßliche, Böſe an ihn herantritt! Wir haben auch das ja erlebt: wir haben geſehen, wie ihn die Probleme der Gegenwart zum Problematiker machten, wie ihn die Überwindung der Moral in die Enge und Irre trieb mit ſich und der Welt, wie er nicht mehr herausfand und weder in ſich die Stärke verſpürte noch außer ſich den Endzweck erkannte, die beide dazu gehört hätten, um ihn durch das Daſein entſchloſſen hindurchzuſchlagen – und wie er ſo zu einem armſeligen, ſchwächlichen, kläglichen Gegenwartsflüchtling ward. Das war dann der wirkliche Niedergang – nicht der Zeit, aber des Menſchen der Zeit, war der Augenblick, wo er Angſt vor ihr und ſich ſelber bekam, wo er am liebſten den Erdſtaub von ſich geſchüttelt und mit Himmelsflügeln in alle Lüfte geflogen wäre: wo er als Künſtler das einzige Heil nur noch in Vergangenheitsidealen oder Sehnſuchtsſphären ſah, in den Weihen der katholiſchen Kirche, in der Magie orientaliſcher Kulte, in dem Stilismus prärafaelitiſcher Linienſchwelgerei. Huysmans, Sar Peladan und Maeterlinck in Frankreich, Burne Jones, Aubrey Beardsley und Oscar Wilde

in England, Stefan George und Melchior Lechter bei uns, obwohl die Deutſchen wenigſtens in der Gotik ihres eigenen Volkes wurzelten, ein Wiener wie Hofmannsthal ferner, mit ſeiner verblaßten Barocktradition: das waren die wahrhaft Degenerierten der Epoche, die, welche ſich von der eigentlichen und führenden Generation ſelbſt wieder abſtießen, Fremdlinge im Leben, Sonderlinge, wenn nicht komiſche Figuren in der Gegenwart, auf jeden Fall Berechtigungsloſe in der modernen Ziviliſation. Doch auch die Ideologen gehörten zu ihnen, die, denen ihre Epoche zwar klar war, denen ſie ſich aber immer wieder ſoziologiſch-utopiſch oder äſthetiſch-utopiſch verhüllte, und die nun vor lauter dritten Reichen, die ſie ſich aus unſerer Zeit heraus zu erträumen verſuchten, in dieſer ſelbſt gründlich ins Schwanken gerieten. Nietzſche ſogar, auf ſeine Lebensfeſtigkeit und Gegenwartsnähe geprüft, wie wird er alsdann nicht zum prometheiſchen Paria und ſein ganzer Übermenſch zu einem Eingeſtändnis der Schwäche des Menſchen — von dem langen traurigen Zuge ſeiner Jünger, die, ſtatt Praktiker des Diesſeits zu ſein, Prieſter des Jenſeits waren, gar nicht zu reden.

Da war es denn doch ſchon erfreulicher und zum mindeſten ein Zeichen ſeiner unverlorenen Kraft, wenn der Problematiker, ſtatt ſich als unverſtandener Heros ſeiner Probleme zu gerieren und ſie höchſtens in Marasmusanalyſen zu zerwühlen, mit Brutalität einfach das fixe Ideengerank durchhieb und ſich mit reſoluter Energie ſchlächtermäßig hinausſtellte in die Wirklichkeit, aus dem Eigenleben in das Allgemeinleben, aus dem Labyrinth in die Ziviliſation: wenn er zu ſeiner lähmenden Skepſis den aufreizenden Stich ins Frivole bekam und ſich mit dem über das Daſein, ſtatt in ſeinen Unbegreiflichkeiten unterzugehen, tatſächlich hinwegbrachte. Vielen iſt es nicht gelungen. Im Leben ſelber, in dem man die Dinge rauh nehmen konnte, als unvermeidliche Begleiterſcheinungen des Kampfes um das Daſein, mag es Unzähligen gelungen ſein. Aber in der Dichtung, in der man auch dann noch die Dinge feiner nahm, zarter, ſeeliſcher, ſelbſt, wenn es die allerkörperlichſten, wüſteſten, wildeſten waren, gelang es vielleicht ſogar nur einem Einzigen: Frank Wedekind —

dieſem leibhaftigen Satyrſpiel zu allem modernen Leben und Schaffen.

Er iſt ganz der Typ des modernen Problematikers, der zum modernen Ironiker geworden iſt. Auch ſeine Lebensanſchauung iſt gewiß noch ein Bankrott, aber er iſt doch wenigſtens ein mit eigenem Blut und eigenem Leid auf der Erde redlich verdienter. Man fühlt ſofort, ſeine Lebensanſchauung hat Berechtigung, ſie iſt ſchmerzlich erlebt, grauſam erkauft: Proſtitution des Heiligſten, das der Menſch hat, ſeiner Seele, vor dem Unheiligſten, das es manchmal für ihn geben kann, dem Leben — das war der Preis. Nun aber, nachdem er durchgehalten hat, darf Wedekind ſeine Lebensweisheiten, die von jedem anderen aus ideologiſche Faſeleien wären, als allerrationellſte Gewißheiten laut verkünden. Desilluſioniert ſind ſie, aber ſie blenden ihn ſelbſt nicht, ſondern machen ihn, ſtatt nachſichtig wie manchen müden Verzichter, doppelt ſcharf- und vorſichtig, wie den gewitzteſten und geriebenſten Lebenskenner. Und vor allem, ſie ſind nicht negativ, ſondern ſogar ſehr poſitiv, ſie verneinen nicht mehr ängſtlich und aus Stimmung, ſondern bejahen frech und mit Bewußtſein. Wedekind iſt unter uns wie einer, der beſtändig ſagt: ſei ruhig, liebe Menſchheit, das Daſein läßt ſich auch ſehr ſchön dann noch führen, wenn man zwar ſeinen moraliſchen, aber wenn man nur nicht ſeinen vitalen Knaks von ihm weg hat. Das iſt zum mindeſten konſequent: gerade von einer Menſchheit aus, die ſich ſelber als unfrei zu erkennen vermeinte!!! Bis dahin iſt dieſe Konſequenz immer nur theoretiſch-lyriſch gezogen worden: Wedekind zieht ſie zum erſten Male praktiſch-dramatiſch und ſchenkt der Menſchheit damit wieder ihre Freiheit zurück, wenn auch nur als cyniſche Macht über das Leben — und wär's die brutale ihrer Muskeln. Aber immerhin, es iſt Macht über das Leben und nicht Ohnmacht vor dem Leben — und darauf kam es zunächſt einmal an. Wedekind ſelbſt jedoch, der ſie gegeben, ſteht nun mit all ſeiner herkuliſchen Amoral, robuſten Laszivität da, als eine ſehr geſunde, weil eben lebenszähe, nicht unterkriegbare Erſcheinung — eine viel geſundere wie mancher edle, aber auch ſehr gedankenzahme und tatenſchwache Dichter mit der großen pathetiſchen Phraſe

und dem mehr oder weniger unerprobten Heldentum seiner schönen Geste.

Dabei hat Wedekind an Schicksalen gar nichts anders bedroht, als was seiner ganzen Generation so gefährlich ward. Die Seelennot der Kindheit mit ihren Plagen von falscher Pädagogik und jungen Lebenskonflikten. Die Dämonie des Geschlechtes oder das Weib. Der Kampf ums Dasein oder der Mann. Das sind die drei Themen seiner drei entschlossensten Dramen: „Frühlings Erwachen", „Erdgeist" und „Marquis von Keith". Aber sie genügen auch gerade, wenn ein Mensch, der sie ursprünglich ernst und tief nimmt, nur tüchtig von ihnen durch und durch geschüttelt wird, um aus ihm auch als Tragikomiker noch einen großen Dichter zu machen — und auf dem menschlichen Grunde liegt bei Wedekind immer der Ernst und die Tiefe!

Sein blutiger Materialismus erscheint geradezu als einer, der von einem hellsten Idealismus in sein Gegenteil umgeschlagen. Es ist oft, als ob nur die ehemalige Unerreichbarkeit von Lebensidealen zu seinen jetzigen Lebensironisierungen geführt habe. Es ist oft, als sei eine reine Entwicklungslinie allzu früh abgebrochen, damals, als das Leben dazwischenkam, so daß dann die getrübte und angekränkelte, die noch blieb, als sie sich immerhin noch lebensfähig erwies, das Fragment mit Putz und Flitter zu einem Ganzen wieder herausstaffieren mußte. Daher dann ein Gefühl der Halbheit und Schwächung, über das einzig die brutale Force hinwegtäuschen kann, mit der Wedekind sich selbst anulkt, den Menschen anulkt, der all das erdulden muß, und mit sich die Menschheit, der es nicht besser ergeht.

Am stärksten spürt man diese Brutalität, die nichts als übertünchte Sentimentalität ist, im „Frühlings Erwachen". Sicherlich ist diese Kindertragödie in einer Zeit entstanden, in der der Dichter schon den Ernst und das Noch-etwas-ernst-nehmen-können verloren hatte: gerade mochte er über die Grenze hinausgekommen sein, hinter ihm lag, was schon beinahe nicht mehr menschlich-ertragbar gewesen, doch jetzt war er glücklich hinüber und auf der andern Seite, war dort angelangt, wo man erkennt, daß sich mit Zynismus alles ertragen läßt. Aber gerade deshalb ist

es, wenn er auf Kinderleiden zu sprechen kommt, als ob er an Wunden rühre, die eben erst in ihm selber vernarbten, wehe Erinnerung, kranke Sehnsucht zittert vorüber, und über dem Ganzen liegt dann ein Unsagbares, wie Spinnweb so fein, daß manche Szene, in der mit plumpen Menschenhänden daran gerührt wird, fast körperlich wehtut.

Sonst freilich ist auch im „Frühlingserwachen" schon der Standpunkt festgelegt oder doch vorbereitet, der für den späteren Wedekind der maßgebende sein sollte. An manchen Stellen, am Grabe der kleinen Heldin und in den Monologen der Gymnasiasten, aber auch in manchen Wendungen, die er den Eltern gibt, steht man vor den erschütterndsten Tragödien. Nur was darum steht, das ganze Milieu, der ganze Ton des Dramas ist bereits auf die ungeheuerliche Posse gebracht, die das Dasein in ein Höllengelächter auflöst. Wedekind als Mensch ist spürbar schon da angelangt, wo er sein wüstes Je m'en fiche vor und hinter das Zusammenleben setzt, das die Menschen da auf dieser Erde vollführen:

Das Leben ist von einer ungeahnten Gemeinheit

läßt er seinen sechzehnjährigen Helden einmal ahnungsvoll sagen. Und wenn man nimmt, daß dies die Erkenntnis war, die einem werdenden Dichter von seiner Jugend beigebracht wurde, so ist wohl klar, daß es nur Zweierlei für ihn geben konnte: an der Gemeinheit zugrunde zu gehen oder die Gemeinheit noch zu übertrumpfen.

Wedekind hat das letztere vorgezogen: seine Kokottentragikomödie „Lulu" und seine Hochstaplertragikomödie „Marquis von Keith", beide amoralisch wie vital einander durchaus gleichwert, bewiesen es:

Das Leben ist eine Rutschbahn,

sagt grinsend der Marquis von Keith an der Leiche seiner Frau, legt den Revolver beiseite und steckt dafür lieber die zehntausend Mark ein — es war die Antwort auf jenes Philosophem des Sechzehnjährigen.

Und wer noch einen Zweifel hat, daß es nur ein aller-

persönlichster Zug war, der Wedekind vom scheuesten Sentiment zur höhnischen Farce führte, der lese seine Gedichte durch und vergleiche, wie derselbe Mensch, der so an seine Jugend zurückzudenken vermag:

O, ihr Tage meiner Kindheit,
Nun dahin auf immerdar,
Da die Seele noch in Blindheit,
Noch voll Licht das Auge war,

schließlich dahin geführt wurde, daß er zynisch das Zynischste besang, Hundeliebe selber sogar, sich kaltblütig in Zuhälterphantasien herumtrieb und in manchem schönen Schauergedicht Räuber und Mörder glorifizierte — denn es gehört schon eine gehörige Mitgenommenheit bis auf Nerv und Knochen dazu, um zu einer Vision fähig zu sein, wie:

Lächelnd raucht er die Zigarre
Zum Entstehen der Totenstarre.

So klafft eine ganze Welt zwischen dem, wovon er in das Leben einst auszog, und dem, wohin das Leben ihn führte, eine Welt, beinahe so groß, wie die zwischen Geburt und Tod und auf jeden Fall auch bei ihm wieder die ganze der Schmerzen — nur, daß er endlich einmal die persönliche Unverwüstlichkeit und den rettenden Humor hatte, um bei Lebzeiten mit einem Saltomortale darüber zu springen.

Der Humor war dabei künstlerisch das Wesentliche: einen eigentlich modernen Humor haben wir überhaupt erst mit Wedekind bekommen. Es ist nicht der wesentlich deutsche, immer gemütvolle Humor, wie ihn selbst Scheerbart noch hatte, sondern ein Menschheitsgelächter, das über unsere ganze Zivilisation wie mit Clownsprüngen weghopst. Sollte man ihn national begrenzen, so könnte man höchstens sagen, daß er etwas Blutig-Deutsch-amerikanisches hat, aber doch nur, weil die Amerikaner einen ähnlichen, nur lange nicht so abgründigen, schauerlichen Humor von sich aus tatsächlich entwickelt haben. Daher sind denn auch nur die exzentrischen Formen verwandte, Wedekinds Humor sonst

jedoch durchaus international frei und nur an ihn ſelber, als ſeinen Schöpfer, gebunden.

Hätte Wedekind dieſen Humor nicht, ſo würde er wohl zu einer Erſcheinung wie etwa Rops, wenn nicht Wiertz, geworden ſein und das Grauſige nur um des Grauſigen willen geſchildert haben. So aber hatte er eine Kraft, die ihn Gefallen finden ließ, die ihm einen wirklichen Genuß daraus bereitete, Leben und Menſchheit ſich in ihren Verzerrungen winden zu ſehen. Bekenntniskunſt iſt ſein Schaffen trotzdem geblieben, ſie gibt ihm den kurioſen Zug, den es hat, aber gleichzeitig ward ſie ihm auch zu einer Darſtellkunſt — einfach weil es ihm Freude bereitete, ihm, der immer weniger den Genuß um des Daſeins willen und immer mehr das Daſein um ſeiner Genüſſe willen liebte, all dieſe veitstanzartigen Luſtigkeiten, dieſes ganze Lebensvariété im Bilde feſtzuhalten.

Schon deshalb iſt Wedekinds Form, diejenige, für die er wie geſchaffen, durchaus das Drama: dort kann er ſich am ungehemmteſten austollen — und dort iſt er denn auch mehr als menſchlich intereſſant, iſt er künſtleriſch bedeutend geworden. In ſeiner Lyrik bleibt er noch zu befangen in dem Gedichttyp, wie ihn Heinrich Heine geſchaffen, und nach der Seite des Grotesk-Couplets hat er ihn modern höchſtens erweitert. Aber in ſeinem Drama, auf das eine ſolche Art, das Leben in Bewegung zu ſehen, mit Unbedingtheit verwies, hat er ſich eine Form gefunden, die geradeſo neu war, wie er ſich, als eine durchaus neue Erſcheinung, reſtlos in ihr ausdrücken konnte.

Der Prozeß an ſich war wohl ziemlich einfach: wie für Wedekind ſelbſt das Leben ſehr bald keine Bühne mehr bedeutete, auf der ſich Tragik und Komik wechſelſeitig ergänzten, ſondern nur eine einzige Tragikomik in irrſinnigem Kreis ſich herumdrehte, wurde ihm auch das Drama, in das er dies Leben nun zu bringen unternahm, zu einer einzigen Tollhausſzene. Bedingungslos grotesk ſteht auf ſeinem Theater alles gegeneinander: Welt und Weltanſchauungen, Gefühle und Gedanken, Tiefſtes und Seichteſtes, Schönſtes und Häßlichſtes. In raſendem Fluge durchſchwirren Elend und Glück, Gott, Ewigkeit, Weiber, falſche Wechſel und

Sekt die Luft. Stets ist ihm sein Theater nur das, was ihm das Leben scheint: ein Gaukelspiel, für das die Welt nur aus Garderobe, Kulisse und einem dupierten Publikum besteht. Selbst seine Psychologie, so scharf und das Letzte bloßlegend sie ist, weiß äußerlich nur von individualisierten Marionetten, die über nichts als die eigenen automatischen Bewegungen und angemalten Couleurnuancen verfügen: mit Watte und Schminke ist ihre Plastik erreicht, und man sieht sogar den Draht noch, an dem sie tanzen. Die Fatalität aber liegt dann freilich nicht in dieser Automatik, sondern in der brutalen Willensentfesselung, mit der plötzlich ein Mensch seine eigene Gebundenheit löst und den ganzen Konflikt auseinanderknallt: am liebsten mit einem Revolverschuß.

Es ist Wedekinds Stil: die Einheit von Kunst und Mensch. Vielleicht, daß das Evolutionistisch-Experimentierende an ihm das Wichtigste ist, daß man in ihm dereinst nur einen Vorbereitungsstil sehen wird, der vor allem der Entwickelung des Dramas überhaupt zugute kommt. Nicht grundlos erinnert er mit seiner extravaganten Psychologie, der scheinbar wirren Anordnung der Szenen, den abstrusen Spracheffekten des Dialogs, zumal, wenn man noch die Wahl seiner triefenden Stoffe hinzunimmt, so ungemein an das altenglische Drama. So wie so schon hat Wedekinds Drama einen anarchistischen Zug, der instinktiv ins Große will: wie aber müßte es erst wirken, wenn es in die Hand eines Dichters käme, den das Leben nicht von seinem Besten *weg*, sondern zu seinem Besten *hin* erzog!

Aber auch das ist bereits wertvoll, daß in dem Augenblick, da wir mit dem naturalistischen Drama Hauptmanns unseren Nationaltyp bekamen, überhaupt ein Dichter erstand, der vom absolut entgegengesetzten Standpunkt aus operierte. Dabei widersprechen sich Hauptmann und Wedekind nicht: ihre Formen ergänzen sich nur und würden sich sehr wohl gegenseitig bereichern können. Hauptmann gibt die Wirklichkeit: Wedekind auch, nur in ihrer Verkürzung. Hauptmanns Stil ist ein ungeheurer Ehrlichkeitsstil, dem auch das Geringste in der Schöpfung zu heilig scheint, um es zu übersehen. Wedekinds Stil ist dagegen ein nackter Tatsachenstil, der sich nicht scheut, kaltblütig alles Nebensächliche

wegzulaſſen: ein Mord, ein Ehebruch, moritatenhaft nebeneinander geſtellt — das genügt ihm und verhindert nur zu oft, daß aus ſeinen Figuren Typen werden. Hinter Hauptmann ſteht ein großes tragiſches Ethos und ſchon deshalb geht die Weiterentwicklung des ernſten Dramas zweifellos über ihn: nur rein formal könnte es durch die Einführung von Verkürzungen im Sinne Wedekinds beeinflußt werden. Aber Wedekind iſt unſer eigentlicher Komödiendichter: er hat die Tatſachenwelt rings um ihn her in denſelben Irrſinn einer Phantaſtik aufgelöſt, die ſeit Ariſtophanes keiner, nicht Molière und nicht Beaumarchais, wieder beſeſſen. Hätte Wedekind auch das große komiſche Ethos des Ariſtophanes — er wäre wie dieſer, denn von Ariſtophanes' grandioſiſcher Art iſt ſchon ſein infernaliſcher Witz. Freilich, daß Wedekinds Komödie ſo hoch nicht reicht, beweiſt es nicht zugleich, daß wir einen Ariſtophanes noch gar nicht nötig hätten. Ein Ariſtophanes erſteht einem Volke immer nur in dem Augenblicke allerhöchſter Gefahr — mag ſie nun von außen oder von innen kommen. Das deutſche Volk hat heute gewiß ſeine Gegenſätze, aber ſie ſcheinen in dieſer aufſteigenden Zeit noch nicht einmal wert zu ſein, um ſie ernſt genug zu einer Komödie großen Stiles zu nehmen: höhniſche Poſſen im T. T. Heine-Stile genügen für uns. Und ich glaube, wir können beruhigt ſein: ſollte einmal der Augenblick kommen, daß die Gegenſätze furchtbar und drohend werden, ſo werden auch wir ſchon in uns jenes große komiſche Ethos finden, um unſeren Ariſtophanes entwickeln zu können. Den Weg, auf dem er uns nahen könnte, hat Wedekind bereits angezeigt: und gelten würde es dann, ſeine amoraliſchen Formen mit jenem höchſten moraliſchen Inhalt anzufüllen, deſſen eine Nation einzig in der entſcheidenden Stunde der äußerſten Notwehr künſtleriſch fähig iſt.

Die Menſchen.

Umland.

Munch.

Der Norweger iſt der germaniſchen Urheimat näher geblieben als der Deutſche – räumlich und geiſtig. Dort, im äußerſten Norden Europas, wo die Meere eiſiger, die Berge höher, die Menſchen ſeltener werden, ſieht man noch heute Weſen leben und wohnen, die von unſeren nordiſchen Ahnen ſelbſt abzuſtammen ſcheinen. Jahrtauſende liegen dazwiſchen, aber es iſt, wie wenn es ein Tag geweſen, ſo gering waren die Berührungen, in die dieſe entlegenen Sippen mit der Entwicklung der übrigen Menſchheit gerieten. Wohl ging die Völkerwanderung mit ihren Maſſenverſchiebungen auch von Skandinavien aus: aber ſie ging nicht über Skandinavien hinweg, und das Land ſelbſt behielt ſeine Ruhe und Reinheit – freilich ohne damit den Anſtoß zu empfangen, den das Abenteuer und die Kreuzung mit anderen Raſſen gibt, aber auch ohne die Gefahr zu laufen, die die Begegnung mit fremden Kulturen gleichzeitig birgt. Ein Bauernvolk waren und ein Bauernvolk blieben die Norweger, das kindlich, heldiſch und feſt auf derſelben Stelle ſaß, die Väter und Vorväter ſchon hinterlaſſen. Faßte die Söhne noch einmal der Wikingdrang in die Ferne, ſo rollten ſie vielleicht ihre Schiffe hinaus, aber faſt kundelos verſchlang ſie das Meer. Der Stamm ſelber dagegen erhielt ſich von Geſchlecht zu Geſchlecht, zäh und derb, ſtarkknochig und hartnackig, unverändert und unveränderungsſüchtig, geradeſowenig geneigt, ſich hereinzuholen, was da draußen war, wie anzunehmen,

was ihm von außen etwa gebracht wurde. Germaniſch blieb die Verfaſſung, gegründet auf Rechts- und Freiheitsbewußtſein, germaniſch blieb Sitte, Sinnesart und Lebensführung, mit ihrer Luſt an Streit und Spiel, an Trank und Lied, germaniſch vor allem die Weltanſchauung, die Menſch und All nicht auflöſte in ein kleines rationaliſtiſches, ſondern ein großes phantaſtiſches Weltbegreifen.

Spät ließ man denn auch erſt das Chriſtentum ein: noch bis ins zwölfte Jahrhundert haben auf ſkandinaviſchem Boden die Tempel der alten Germanengötter geſtanden, haben die ewiggrünenden heiligen Bäume geblüht, ſind die nie verſiegenden heiligen Opferquellen gefloſſen. Und als man dann endlich doch zuſtimmte, den alten heidniſchen Glauben mit der neuen apoſtoliſchen Lehre zu vertauſchen, da geſchah es nicht leichtherzig und oberflächlich, ſo wie man ein Kleid wechſelt, ſondern in tiefer, ernſter, ſchwerer Einarbeitung, die jeden einzelnen anging und das ganze Volk bis in die Volkskraft durchdrang. Die Skandinaven wurden Chriſten und blieben doch die Naturmenſchen, die ſie von Alters geweſen waren: zu dem innerlichen Menſchentum, das ſie ſchon immer gehabt, erkannten ſie jetzt eine neue innerliche Offenbarungsform — das war der ganze Unterſchied. Und ebenſo tief, ſo ernſt, ſo ſchwer nahm man ſpäter die Aufklärung an, als im Laufe des acht- und neunzehnten Jahrhunderts der Norden auch mit ihr in Berührung kam: auch ſie ward kein Anlaß, allen früheren Vorſtellungen und Überzeugungen die Treue zu brechen, ſondern nur um mit den Methoden, die man kennen lernte, die Welt der Erſcheinungen nachzuprüfen. Wiederum geſchah es, daß der Menſch ſelber kein anderer ward: nach wie vor floß ihm das Blut in denſelben Bahnen, das Tempo blieb, der Charakter blieb, etwas langſam und ſchwerfällig vielleicht, aber echt und verläßlich.

Daß ein ſolches Volk wertvoll werden mußte auch für die Menſchheit, in dem Augenblick, in dem es ſich entſchloß, nicht nur aufzunehmen von ihr, ſondern ihr auch wiederzugeben, teilzunehmen an ihr, mitzuarbeiten für ſie, iſt ohne weiteres klar. Dieſe übrige Menſchheit hatte in zweitauſendjährigem Kampfe einen ungeheueren Kräfteverbrauch erlitten: hochwillkommen mußte es ihr ſein, wenn ihr aus ihrem eigenen Stamme heraus eine

unvermutete Kräftezufuhr erwuchs. Irgendwie politisch konnte Skandinavien natürlich nicht eintreten: dazu fehlten die geographischen und namentlich die numerischen Vorbedingungen. Aber allgemein geistig, künstlerisch, kulturell konnte es einspringen: und das hat es denn auch nicht unterlassen. Wohl wurde die Hauptarbeit an unserer allgemeinen Kulturbewegung auf dem Kontinent geleistet, und dort wiederum von den großen Völkern: doch wiederholt haben wir es erlebt, daß wir zu Punkten gelangten, über die wir selbst nicht hinauskommen konnten, daß es uns wohl gelang, Probleme aufzuwerfen, aber nicht, sie selbst auch zu lösen — und daß dann plötzlich Männer aus dem Norden herabstiegen und mit einem Schlage den Knoten durchhieben. Wir besaßen oft den nötigen Abstand zu den Dingen nicht mehr, die wir selber geschaffen: jene dagegen hatten ihn und mit ihm den nötigen Scharfblick, sie trugen das Maß ihrer eigenen Welt in sich und während sie es an die unsere anlegten, erkannten sie mühelos, nur aus ihrer Unbefangenheit heraus, wo das Richtige lag. Ibsen ist das erste bedeutende Beispiel: Die moderne Gesellschaft war bei uns entstanden, hatte bei uns ihre entscheidenden Formen angenommen, aber wozu wir selbst uns zunächst unfähig erwiesen, das gelang diesem klugen Zaubermeister in den dreißig Jahren, die er als Gast bei uns weilte: der modernen Gesellschaft auf den Grund zu sehen, das Geratene vom Mißratenen, das Starke vom Schwachen, das Gute vom Bösen, künstlerisch das Wesentliche vom Unwesentlichen scharf zu unterscheiden und daraus mit Knappheit und Folgerichtigkeit ein modernes Gesellschaftsdrama zu bilden. Dabei ging Ibsen noch kritisch, nicht eigentlich schöpferisch vor, er führte seine Aufgabe mit vorwiegend kosmopolitischen, vorwiegend europäischen Mitteln durch, solchen, die er dem Kontinent erst entnahm und die wir selbst nur nicht zu gebrauchen verstanden. Ganz anders mußte das Verhältnis von Skandinavien und uns erst werden, wenn ein Skandinave seine nordische Traditionskraft, seine nordische Rassigkeit, mit all dem mythischen Urfeuer, das darin seit Jahrtausenden brannte, in das moderne Leben warf und aus diesem Hexenkessel sodann, in dem Säfte, die wir selber längst schon verloren, zusammen mit denen

brauten, die wir ſoeben als die letzten geſchaffen, künſtleriſche Gebilde vor uns beſchwor. Das Beiſpiel dafür iſt Munch, der Norweg, der auch wirklich als Norweg zu uns kam, nicht mehr mit einer Geſellſchaftsauffaſſung an uns ſich wendend, und allem, was notwendig zeitlich an ihr iſt, ſondern mit einer Menſchheitsanſchauung, und allem, was ſie an Ewigem enthält — ſo das Ewige ſeines Volkes mit dem des unſeren unterirdiſch verbindend.

Munch iſt Maler — und wo die moderne Malerei ſtockt, wiſſen wir alle. Unſere Zeit abſorbiert ihre eigentlich geiſtigen Menſchen, ihre eigentlich großen Männer nicht mehr in ihr, ſondern in der Philoſophie und Muſik, in der Ethik und Dichtung. Dabei haben wir eine moderne Malerei: der Naturalismus hat uns wieder wahrheitsgemäß ſehen und der Impreſſionismus wieder malen gelehrt und uns ſo eine Primitivität gegeben, keine künſtliche, wie das die Nazarener und Prärafaeliten getan, ſondern eine natürliche, voll von Vorausſetzungen für eine Entwicklung, wie wir ſie ſeit Jahrhunderten nicht mehr gehabt. Aber eben hier geſchieht das Eigentümliche: wir kommen nur an die Dinge heran, wir dringen nicht in ſie hinein. Stofflich zeigt ſich das darin, daß der Impreſſionismus an das Portrait und die Landſchaft gebunden, techniſch, daß er ſich formaler Selbſtzweck geblieben iſt: nicht das moderne Leben, da, wo es ſeine Tiefe, da, wo es ſeinen Sinn hat, ſondern die moderne Technik als ſolche wird gemalt, und jeder Oberflächengegenſtand iſt gerade gut genug, um als Objekt für das Experiment zu dienen. Darin ſteckt fraglos ſinnliche Geſundheit, man braucht bloß an die Freude, an den Jubel über das Licht, als den Stoff und gleichzeitig das Mittel ihrer Technik, zu denken, von dem die Bilder franzöſiſcher Impreſſioniſten, von dem Lyrismus Monets bis zu dem Luminismus Signacs, ſo voll ſind. Nur äußert ſich dieſe ſinnliche Geſundheit vorläufig als eine geiſtige Armut, die ſo weit geht, daß diejenigen Bilder, die die vorzüglichſten techniſchen Qualitäten aufweiſen, etwa die Seurats, in demſelben Grade auch die unerträglich ſtumpfſinnigſten ſind. Teilweiſe mag die Erſcheinung ihren Grund darin haben, daß der Impreſſionismus erſichtlich auf eine dekorative Epoche vorausweiſt und zunächſt die architektoniſchen Möglichkeiten einfach noch nicht vor-

handen sind, unter denen er sich voll ausleben könnte: aber auch das kann nicht dafür entschädigen, daß man sich inzwischen die Ziele so überaus eng und klein steckt — der Grund hierfür liegt schon einzig und allein an den betreffenden Persönlichkeiten. Wer irgendwie eine persönlichere Stellung zu den Dingen besaß, hat sich denn auch von der impressionistischen Analyse, trotzdem sie das technisch Vollkommenste ist, was wir heute haben, abgewandt und in irgendwelchen Ableitungen, Übertragungen, Erweiterungen die Rettung gesucht: Gauguin fand sie in einem exotischen Naturmenschenstil, Zuloaga in seinem rassigen Elan, Segantini in der landschaftlichen Synthese. Nur kam man damit noch immer nicht dem eigentlichen modernen Leben bei: Degas und Toulouse Lautrec sind die einzigen, der eine mit einer exquisit-mondainen, der andere mit einer wüst-grotesken Geste, die auch zu ihm, ihrem Lebensmilieu, ihre künstlerische Stellung nahmen — aber auch sie vermochten es nur unter Aufgabe der eigentlich bildmäßigen Erfassung und durch Anlehnung an einen mehr karikaturistischen Ausschnitt. Hier, in dieser Lücke, hat erst Munch eingesetzt und ein Stück Zukunft hell gemacht, hell von der Helle nordischer Nächte, die er in das Dunkel der Menschheit trug, indem er die impressionistische Analyse ersetzte durch die impressionistische Vision.

Dazu gehörte Phantastik: und gerade Phantastik besaßen die romanischen Völker nicht mehr, die in allem übrigen die moderne Malerei bis zu ihren äußersten Entwicklungspunkten hinführen mochten. Namentlich die Franzosen hatten ihre Phantastik schon längst, schon an der Grenzscheide von Rabelais zu Montaigne verloren und gegen Skepsis eingetauscht — skeptisch war daher auch jetzt wieder ihre Kunst, froh über alles, was sachlich, dinglich, wirklich war, und dazu gehörte ja auch die erkannte und obendrein wissenschaftlich bewiesene Luft, aber mißtrauisch, wenn nicht überhaupt unempfänglich gegen alles, was untergründig, unwesenhaft, geheimnisvoll war. Anders verhielt es sich mit den germanischen Völkern: noch immer ist es germanisch, das innere Auge für das innere Sein zu haben, die Schöpfung nicht kritisch zu verstehen, sondern sie eben phantastisch zu fühlen — und nirgendwo hatte sich diese Kraft stärker erhalten als da, wo sich auch das Ger-

manentum am stärksten erhielt, als im Norden, in Skandinavien. Gerade hier, in der Phantastik als dem unwillkürlichen Ausbruch einer künstlerischen Weltanschauung des Volkes, hatten die Jahrtausende kaum einen Unterschied gemacht. Einst nahmen die Gebirge Göttergesichte an, in Felskuppen sah man das mächtige Haupt Wodans, Gletschermassen wandelten als Eisriesen herab, und aus der Frühlingsflur löste sich die sonnengoldige Freia. Jetzt, in christlicher Zeit, war dieser Zug, die Schöpfung mit körperhaften Wesen zu füllen, vielleicht minder epischer und dafür lyrisch-romantischer geworden, aber verloren war er nicht gegangen: das Haus, glaubte man, war mit unsichtbaren und doch figürlichen Wesen erfüllt, allenthalben trieben Gespenster, holde und unholde, ihr Wesen, Hexen, Zwerge und Trolde bevölkerten das Land, rings durch die Nacht heulte der Blutwolf, und draußen aus der Flut hob sich die Meerschlange. So ward hier, während andere Völker schon längst ihrer mythologischen Epoche entwachsen waren, die Welt, in Märchen befangen, in Sagen verstrickt, noch immer zum Mythos.

An all das muß man denken, wenn man vor Munch steht. Er hat keine Mythologie opernhaft erläutert, wie es ein englischer Stilist tun könnte, den zur Abwechslung einmal nicht der Dante- sondern der Artuskreis reizte, er hat sie auch nicht allegorisch versinnbildet, wie es Klinger, er hat sie noch nicht einmal organisch wieder belebt, wie es Böcklin getan — und doch tauchen bei ihm überall aus dem Untergrunde dunkle Mächte empor, geheimnisvolle Kräfte, Winke aus dem All, Gesichte aus dem Jenseits, Zeugen einer Zwischenwelt, die alle nur erklärbar sind aus einer Mystik, die einem Volke schon Jahrhunderte lang im Blute gelegen.

Stofflich hat sich Munch sogar ausschließlich auf das moderne, realistische, manchmal geradezu allereuropäischste Leben bezogen: Wohnungsinterieurs, Armeleutszimmer und Krankenstuben, Fabrikgebäude, Straßenfluchten und Cafészenen sind meist, nur auf das Thema angesehen, seine Bilder — und doch hat er überall die gewöhnliche Außenstimmung zu einer ungewöhnlichen, seltsamen, geheimnisvollen Innenstimmung umgewandelt, hat er

aus dem nackten, rohen, plumpen Sein einen tieferen, ewigeren, bedeutungsvolleren Sinn hervorgezwungen, hat er aus der Materie, gleichsam von innen, von daher, wo sie mit dem Chaos verbunden ist, das eingeborene Symbol steinern und gewaltig hervorgepreßt. Diese Kraft aber, die hier in seiner Hand lag, das war keine andere als die, welche von dem vererbten Drang kam, die Welt nicht zu nehmen wie sie ist, sondern als ein metaphysisches Phänomen, das nur seine Ausstrahlung, seine Verdichtung, seine Verkörperung in einem physischen hat und sich dort mit Gestalten und Schicksalen bevölkert – das war die urgermanische Weltanschauung, die das Sein nicht als Sein nimmt, sondern als ein verhülltes Werden, ein Wachsen des Weltraums, eine Selbstoffenbarung der Schöpfung, von all dem die Erscheinungen, die wir mit unserem Menschenauge wahrnehmen, nichts sind als Schatten, Bilder und Gleichnisse.

Die letzte große Synthese dieser Weltanschauung mit der Malerei war Böcklin gewesen: aber wenn bei Böcklin all die phantastischen Gebilde, in denen er die Welt zum zweiten Male sah, aus der Natur wuchsen, wenn sie aus der Landschaft stiegen, in einem Dionysiertum, in dem noch ein Einschlag der Antike sich zeigte, über die Erde gingen und dann zur Landschaft wieder zurückkehrten, so treten bei Munch die Formen, in die er seine Visionen kleidet, unmittelbar aus der Seele selber hervor. Schon deshalb – denn die Seele ist überall, wo ein Künstler sie sieht – schon deshalb konnte Munch sich stofflich an die Formen des Alltags anlehnen, die seine Bilder von ihrer Oberfläche aus in nichts von denen eines Naturalisten unterscheiden, es sei denn eben durch eine gewisse Sehweise, die so oft an Munch Wahnsinn geschienen hat. In Wirklichkeit freilich ragt gerade in diesem Wahnsinn nur die Welt des Übersinnlichen in die des Sinnlichen hinein. Eine Landschaft erhellt sich glühend von innen und wir sehen in die Schöpfung. Oder ein Mensch löst sich einsam von seinem Geschlechte und wir erkennen die Menschheit – das ist Munch, und was er damit schafft, das ist, nur aus der Offenbarung heraus, in der er das Sein schaut, eine neue Lebensmythologie, sei es in der Vorstimmung, die erst bis an ihre Schwelle führt, sei es schon in

Geſtalten, die ſie körperlich annimmt. Böcklins Kunſt lebte noch ganz in der überlieferten Mythologie, ſie war olympiſch-eklektiſch, und ihre Größe beſtand einzig darin, daß ſie die Tradition noch einmal ſo umſchmolz und umgoß, daß man ſie wiederum glauben konnte. Munchs Kunſt iſt dagegen vergangenheitslos, nur aus der Urkraft geboren, die noch heute Menſchen erfüllen kann, nicht mehr von Mythen lebt ſie, aber dafür mythiſch vom Leben. Überhaupt war ja Böcklins Malerei noch keine eigentlich moderne Malerei: ganz abgeſehen von der Klaſſik oder Romantik ſeiner Stoffe, wurden erſt neben ihm her oder über ihn hinaus all die formalen Entdeckungen gemacht, die die Malerei auf ihre veränderte Baſis ſtellen ſollten. Munch kennt jetzt dieſe Entdeckungen, und geradeſo wie es für ihn nur Stoffe der Zeit gibt, arbeitet er auch nur mit den Mitteln, die die Zeit inzwiſchen geſchaffen: trotzdem ſteht er aber Böcklin innerlich näher, als irgendeinem der Impreſſioniſten, zu denen er äußerlich gehört — die Weltanſchauung haben ſie gemeinſam; die Phantaſtik, die an Stelle einer bloßen Statiſtik im Untergrunde ihrer Kunſt liegt, verbindet ſie. Vom Impreſſionismus aus geſehen aber hat Munch den Schritt getan, der ſo unbedingt nötig war und getan werden mußte, wenn die Lichtmalerei ſich im Kreislauf eines fortgeſetzten und immer verzwickteren bloßen Lichtſtudiums ſelbſt nicht ſtumpf und matt hetzen ſollte: er hat zum Außenlicht das Innenlicht geſehen, hat die Lichtbrechungen wie mit der Magie von X-Strahlen durch das hautliche Sein hindurch bis zum ſeeliſchen geführt und ſo das Dunkel zurückgeſchlagen, das über dieſem unermeßlichen Reich lag, in dem nun nach all der Gebundenheit an Nachbildung wieder die freien Schöpfungen möglich ſind.

Munch hat die Seele im Landſchaftlichen und er hat ſie im Menſchlichen gemalt. Im Landſchaftlichen wird das Skandinaviſche noch in einem beſonderen Sinne deutlich: wie überall bei ihm die Urkraft hervorbricht, ſteigt hier die Urheimat ſelber empor. Es gibt Bilder von Munch, vor denen man wie in jene Vorzeit verſetzt iſt, von der ſeine nordiſchen Ahnen glaubten, daß in ihr Mond und Sonne noch nicht ihre feſten Plätze gehabt, daß die Sonne wie eine trunkene Mitternachtsſonne am Himmel umher-

geirrt ſei und die ganze Schöpfung noch nichts als ein großes taumelndes Chaos geweſen. Weit, weit zurück erinnert ſeine Art, wie er das Landſchaftliche vereinfacht, wie er in großen epiſchen Flächen etwa grünes Meer und gelben Strand gegeneinander ſetzt — weit, weit zurück an die Farben und Konturen der Edda. Überhaupt malt Munch niemals irgendeinen beſtimmten Fleck Erde, in einer beſtimmten Gegend, zu einer beſtimmten Jahreszeit und womöglich noch zu einer beſtimmten Tageszeit bei einer beſtimmten Beleuchtung. Wohl geht er vom Modell aus, aber nur, um ſich von ihm die allgemeine tektoniſche Richtigkeit geben zu laſſen — dann jedoch, nachdem er es in eine allgemeine organiſche Richtigkeit überſetzt hat, merkt man das Modell weiter nicht mehr, ſondern ſieht nur die Syntheſe. Seine Viſion von der Erde iſt nun einmal größer, allgemeiner, allgegenwärtiger, als wir gewohnt ſind: iſt makrokosmiſcher — im Gegenſatz zu der mikrokosmiſchen Analyſe des Impreſſionismus. Sein Meer iſt immer das Meer, ſein Strand der Strand: ſo wie ſein Licht das Licht iſt — das Weltlicht. Manche ſeiner Landſchaften könnten die Ewigkeit oder die Unermeßlichkeit heißen — ſo ungeheuer und in den Elementen ſelbſt ſind ſie gefaßt.

Aber am wertvollſten wird dieſe Großzügigkeit natürlich im Menſchlichen: hier nur mehr als Abgründigkeit aufbrechend, mehr in die Tiefe ſich wühlend, als in die Breite ſich dehnend und von da von dem Schweren der Epik zum Jähen der Dramatik geſteigert. Die Malerei wurde mit dem Ausgang der Renaiſſance inhaltlich auffallend genügſam: beſtenfalls reichte ſie gerade noch zum heroiſchen Pathos aus, ſchlimmſtenfalls ſank ſie zum banalen Genre hinab — nebenher, vom Rokoko bis zum Prärafaelitenſtil, gingen dann all die graziöſen, ſentimentalen, romantiſchen oder rein dekorativen Unterformen. Aber aus dem Leben der Völker war nun einmal die chriſtliche Extaſe, die das Mittelalter aufgewühlt, und der humaniſtiſche Elan, der die Renaiſſance belebt, wie verſchwunden, und an die Stelle war in dieſen Ruhe- und Vorbereitungs-Jahrhunderten wenig oder nichts getreten. Der letzte Tragiker, der letzte, der den Menſchen zuſammen mit ſeinem Schickſal malte, war eigentlich Rembrandt. Munch iſt jetzt wieder

der erſte nach ihm: auch er malt die Menſchheit wieder zuſammen mit ihrem Schickſal. Nur zu einer reinen Komik oder zu einer meiſt ſehr gemiſchten Tragikomik war man in der Zwiſchenzeit gekommen: nicht umſonſt bedeuteten dieſe ſelben Ruhe- und Vorbereitungsjahrhunderte, gewiſſermaßen als Ausdruck ihres Gegenteils, als Umſchlag all ihres Banalen ins Groteske, gleichzeitig eine Zeit des großartigſten Karikaturismus – von Leonardo über Goya und Daumier bis zu Toulouſe Lautrec. Erſt mit Munch ſind wir wieder zu einer reinen Tragik gekommen: gerade der Vergleich mit Toulouſe Lautrec zeigt das, mit dem er die Epoche und hin und wieder auch das Milieu teilt – Caféhausſilhouetten, Tingeltangelſtudien, Großſtadtſzenen. Wo Toulouſe Lautrec eine Grimaſſe anbringt, ſetzt Munch vielleicht eine Fratze – aber nie iſt es eine, die von Lachen, ſondern ſtets eine, die von Schmerz verzogen iſt, und nie iſt es auch eine, über die man ſelber lachen könnte, ſondern ſtets eine, vor der man ernſt wird. Den Witz hat die Katharſis abgelöſt: von dieſem Standpunkt aus dürfte Munch ſogar das Ende des ganzen Karikaturismus bedeuten, wenigſtens ſoweit er eine künſtleriſche Selbſtzweckkunſt iſt und nicht eine ſatiriſche Nebenzweckkunſt, mit ethiſchen, politiſchen und allen möglichen anderen Tendenzabſichten, die natürlich ruhig beſtehen bleiben können. Sonſt jedoch iſt es nun einmal unmöglich, etwas noch weiter leicht zu nehmen, nachdem einem einmal gezeigt worden iſt, daß es ſchwer iſt: und Munch hat uns die Schwere, die Tragödie, das Dämonium des Lebens auch maleriſch wieder gezeigt. Es iſt derſelbe Vorgang, den wir in der Entwicklung der Tragik ſelbſt haben, wo auch in dem Augenblick, in dem die Menſchheit der Satyrſpiele genug hat, die Tragödie ſich zuſammenſchließt. Noch ſteckt Munch in einer Primitivität, in einer ſogar, die oft an die des Bänkelſangs und der Schauerballade erinnert – aber gerade hier, in dieſem Anſchluß auch an eine ſeeliſche Vereinfachung, wie ſie das Volk in ſeinem Empfinden nicht anders vornimmt, wenn es zu einem Ausdruck ſeiner ſelbſt kommen will, iſt Munch ſo ungemein verheißungsvoll. Ein Schaffen, das ſo einſetzt, das wie das ſeine das Leben um und um wühlt, das geradeſo wie Elemente der Natur auch Elemente

der Psyche heraufschleudert, birgt Welten des Lebens in sich, aus denen Welten der Kunst wachsen können. Und schon hat Munch Trauerspiele gemalt, an die vor ihm kein Mensch gedacht, kein Maler der Zeit, kaum ein Dichter der Zeit. Eine Mutter liegt tot im Bett, und im Vordergrunde starrt ihr Töchterchen, schreiend vor Angst vor dem Unfaßbaren, das in der Luft sein muß. Ein junges Weib hält ein behaftetes Kind im Schoß, und der Schmerz selbst lähmt ihre Gestalt mit allen Qualen des stumpfen, ohnmächtigen Nichtbegreifenkönnens. Ein Leichenwagen schwankt über die Straße, hinter ihm her schwanken wie betrunkene Klötze die Angehörigen in Schwarz – und die ganze Szene verbiegt sich zu einer Offenbarung des letzten Rätsels auch in der alltäglichsten Gewöhnlichkeit. Überall hat Munch die Grundwahrheiten wieder aufgenommen, in ihrer ganzen Einfalt, aber auch in ihrer ganzen Stärke: Geburt und Tod, Liebe, Haß, Reue, Wut, Eifersucht, Verzweiflung – und er hat sie losgelöst von ihrem Zufälligen, herausgearbeitet zu ihrem Unabänderlichen und zusammengeschweißt zu dieser ganzen mächtigen Lebensmythologie, die sein Werk ist. Man spürt, wie auch unsere Zeit nichts ist als eine Ewigkeit, die Gegenwart geworden, und wie sie sich heute wie immer in jedem Mysterium so gut wie in jeder Trivialität verkörpert: man braucht den Dingen nur auf den Boden zu blicken und man sieht sie, wie sie sich dem Chaos in den Erscheinungen entwindet. Munchs Kunst hat dieses Chaos: schon durch die Mystik seines Volkes, die unerloschen in ihm weiterlebt, ist er dem glühenden Kern der Dinge unterirdisch verbunden; nur daß es vor seinem Auge – heiß, wie das eines echtesten Mystikers – nicht mehr in Ungeheuergestalten und Göttertaten, sondern in Menschenleibern und Menschenschicksalen erscheint. Wie ein Wille, der Menschheit zu zeigen: Sieh, das bist du, Menschheit, noch immer zuckend von der Stunde deiner Geburt! strömt es von seinen Bildern aus. Und die Kraft, mit der er das zeigt, dieser alten bäurisch verwurzelten und doch königlich sich erhebenden Kraft des Skandinaven, scheint hinzuzusetzen: Nun sei stark und dulde!

Das Fabelhafte ist dabei, daß Munch alle diese Dinge herausbringt, ohne das geringste Requisit zu gebrauchen. Gerade

hier war vor ihm die Malerei geſcheitert: die Impreſſioniſten hatten überhaupt auf jede Vertiefung verzichtet, während die Allegoriſten immer noch an den traditionellen Symbolapparat gebunden waren – man denke an Klinger! Bei Munch ſprechen die Menſchen wieder ſelbſt aus, was ſie ſind und was mit ihnen iſt: einfach nur durch den Ausdruck, den er ihnen gegeben, und der bis zur äußeren Grenze geſteigert, der bis dahin, wo die unſichtbare und die ſichtbare Welt zuſammenſtoßen, verinnerlicht iſt. Alles wird wieder neu und jung vor uns, das Immer-ſchon-Dageweſene verwandelt ſich zum Nie-noch-Dageweſenen, und alle Lebensmöglichkeiten, die auf der Erde ſind, erſtehen noch einmal als Kunſtmöglichkeiten: noch einmal wird der Weg freigelegt, ſo organiſch zu ſchaffen, wie wir ſelbſt organiſch geſchaffen ſind. Bis an die Schwelle von Munchs Kunſt wäre etwa ein Totentanz, abgeſehen von einem ſtupid naturaliſtiſchen, nicht mehr denkbar geweſen: er hätte immer in Holbein oder Rethel geſteckt. Aus Munch könnte man ſich mühelos einen Totentanz zuſammenſtellen, der frei wäre von allen überkommenen, der nur leben würde von heute geweckten Vorſtellungen – und der doch dem Problem beikommt, ſo groß und gewaltig, wie je ein Künſtler, ja, mehr noch, als ob vor ihm ſich überhaupt nie noch ein Künſtler dem Probleme genaht. Der künſtleriſche Kampf unſerer Zeit iſt auf der ganzen Linie ein Kampf um den neuen Ausdruck: zu dem der ſachlichen Oberfläche ſind viele gelangt, unter den wenigen aber, die zur Seele vordrangen, wie Walt Whitman, der Dichter, und Rodin, der Bildner, iſt Munch, der Maler, mit am weiteſten in die Klarheit und zum Sichtbaren vorgerückt – unverſtändlich bloß dem, deſſen Auge immer noch eingeſtellt iſt auf die Vorſtellungen vergangener Zeiten.

Und noch in einer beſonderen Beziehung iſt Munch unmittelbar von ſeinem Urland aus ins Neuland übergeſprungen: in der eigentümlichen Schönheit, die er mit dem Ausdruck ſeiner Gebilde verbindet. Schönheit, als Formel der Äſthetik, iſt heute ein wertloſer Begriff geworden. Streng genommen beſteht er, ſeitdem der Naturalismus ihn durch den der Wahrheit erſetzt hat, nur noch einem archaiſtiſchen Künſtler gegenüber zu Recht: nur daß das Maß,

mit dem man dann mißt, ein altes iſt und keines, das uns eigentlich ſelbſt mehr gehört. Ein naturaliſtiſches Kunſtwerk dagegen kann höchſtens ſo ſchön oder ſo häßlich ſein, wie das zugehörige Stück Natur ſelbſt: und ſo weit wir das Sein dem Schein vorziehen, wird uns das letztere vielleicht ſogar lieber ſein als das erſtere. Ein impreſſioniſtiſches Bild etwa, auf ſeine Schönheit oder Nichtſchönheit angeſehen, iſt weder ſchön noch häßlich, ſondern in beidem vollſtändig indifferent: es hat einfach techniſch zu ſein und weiter nichts — der Grad, in dem es techniſch iſt, entſcheidet über ſeinen Wert. Nun gibt es aber ſchöne und gibt es häßliche Dinge in der Welt, geradeſo wie es gute und wie es böſe gibt: daß wir einen äſthetiſchen und einen ethiſchen Inſtinkt dafür haben, beweiſt es. Schönheit iſt überall da, wo ſich das Leben entlädt, wo die Menſchheit durchbebt wird von den Erſchütterungen des Menſchlichen, wo wir Seele verſpüren — die Geſetze der Welt, zu Bewegungen geworden in Weſen der Erde. Oder was wäre Schönheit anders als verkörperte Seele? Und was wäre Häßlichkeit anders als ſeelenloſer Körper? Einſt war dieſe Schönheit dionyſiſch vom Rauſch der Natur, dann wurde ſie ekſtatiſch vom Glanz der Religion, heute iſt ſie elektriſch von der Kraft der Ziviliſation — aber ſchön iſt ſie immer, im Leben wie in der Kunſt. Nur eine Übergangszeit, die notwendig war, um dieſe Begriffe, die allmählich zur Schablone geworden, wieder organiſch zu regenerieren, mußte ſie vorübergehend ausſchalten. Jetzt jedoch, nachdem das geſchehen, nachdem die Übergangszeit ſich erfüllt, werden wir nicht anders können, wenn wir nicht für vorhandene Empfindungen ohne Begriffe bleiben wollen, als ſie neu wieder einzuſchalten. Nur geht das nicht aus dem Abſtrakten heraus, ſondern erſt dann, wenn uns das Leben im Konkreten das nötige Material geliefert und damit das vorhandene Bedürfnis ſelbſt eingeſtanden hat: wenn es im Moraliſchen wie im Künſtleriſchen Erſcheinungen aufwirft, die eine feſte und allgemein gültige Wertung verlangen, nicht in der dehnbaren Form einer Norm, ſondern in der beſtimmten eines Dogmas. Von dieſem Standpunkte aus können wir dann heute wieder ſagen: daß die Kunſt ſchön ſein ſoll — ſchön von der Weltſeele, die in

ihr zur Erdſeele wird und alle Schauer der Wirklichkeit auslöſt. Nur daß dann Schönheit und Häßlichkeit, geradeſo wie auf moraliſchem Gebiete Gutes und Böſes, kein Moralurteil mehr in ſich einſchließt, kein prinzipielles Lob und keinen prinzipiellen Tadel, ſondern ganz einfach eine Eigenſchaft ausdrückt, eine beſtimmte Art der Erſcheinung bezeichnet. In dieſem Sinne iſt Munchs Kunſt ſchön: ein Munchſches Bild ſchön nennen, heißt ein vital, ein viſionär geſteigertes Bild ſchön nennen. Er hat Frauen gemalt, in deren Liebesrauſch die ganze Welt zu einem einzigen Entzücken zuſammenrann: neue Madonnen, neue Vampyre hoben ſich aus ſeinen Geſichten. Er hat Mädchen gemalt, in denen der Frühling ſelber über die Erde ging. Wellen und Winde verwandelten ſich zu wundervollen Leibern. Der Schmerz bekam ſeine ſteinerne Größe. Das Gräßliche ſelbſt wurde zu einer neuen Erhabenheit. Das alles hatte der Impreſſionismus und die Analyſe nicht gekannt. Aber war nicht Kunſt immer ſchön? Und war nicht Wiſſenſchaft immer – häßlich? Viele Zukünfte tun ſich in Munch auf: die holdeſte iſt die, daß wir wieder wiſſen, wie möglich es iſt, auch unſer alltägliches Leben, die ſcheinbar ſo graue, ſo nüchterne, ſo widerwärtige Gegenwart – wie manche ſie anſehen – zu einer künſtleriſchen Kultur zu zwingen, in der das Daſein aus innerer Beſeelung abermalig zur Schönheit wird.

Strindberg.

Schweden iſt bereits das Land einer Miſchung von urgermaniſchen Raſſe-Elementen mit allen möglichen anderen, finniſchen und wendiſchen, und wer weiß was für ſlaviſchen und hunniſchen Ingredienzien — ſei es nun, daß das Volk dies Fremde in den Völkerwanderungszügen bereits urſprünglich mit heraufgeſchleppt hat nach dem Norden, ſei es, daß es ſich's in den ſpäteren Eroberungskriegen über den Belt von Europa herüberholte. Denn hier, in Schweden, da geriet ja der Skandinave, nachdem er Jahrhunderte lang am ſelben Fleck geſeſſen, doch ſchließlich in Berührung mit der übrigen Menſchheit. Von Schweden gingen die Abenteuerfahrten aus, die zur Eroberung und eigentlichen Gründung Rußlands führten. Später riß Guſtav Adolf ſein Land in die großen Religionskonflikte des Kontinents hinein. Und ſchließlich ſuchte es Karl der Zwölfte ſogar zu weltpolitiſchem Rang zu erheben. Das alles, in Verbindung mit jenen noch viel weiter zurückliegenden Blutkreuzungen und womöglich ſchon urzeitlichen Geſamtveranlagungen, blieb dann natürlich nicht ohne Einfluß auf den ſeeliſchen und beinahe ſchon körperlichen Zuſtand des Volkes.

Der erſte Eindruck iſt Lebensfreude, und es ſcheint faſt, als ob ſich venetianiſcher Karneval und holländiſche Kirmeß hier oben in der Kultur eines derberen und ſtämmigeren Rokoko zuſammengefunden: Anton Bellman, der Sänger mit einem Kopf,

wie von Fragonard gemalt, iſt ihr echteſter Ausdruck. Aber unter dieſer Lebensfreude ſteckt noch etwas anderes: jenes Dumpfe und Bittere, jenes faſt Gehäſſige und Verzweifelte, das nicht nur unterdrückte Völker, ſondern auch alle diejenigen haben, welche einmal den Verſuch gemacht, in der Welt eine Rolle zu ſpielen, ſich vielleicht ſogar in einer Vorherrſchaft über andere hinauszuheben, die aber darauf doch in ihre natürlichen und urſprünglichen Grenzen wieder zurückgedrängt wurden. Solche Völker erfahren dann wohl plötzlich einen großen Zuſchuß an Kultur, aber da es nicht ihre eigene iſt und ſie ſich auch nicht umzuſchmelzen vermag zu einer eigenen, können ſie ihrer doch niemals wirklich innerlich froh werden: was ſie vital hätte ſteigern ſollen, macht ſie jetzt nur problematiſch, und in ihre ganze Weiterentwicklung kommt von nun an etwas Nervöſes und Irritiertes, das ſie immer weiter von jener Geſundheit und Natürlichkeit entfernt, in der ſie vordem lebten und in der das Brudervolk neben ihnen, das ruhig auf ſeiner Scholle geblieben, womöglich noch lebt. Das iſt wenigſtens heute das Verhältnis vom Schweden zum Norweger. Den Norweger hat ſeine Geſchichte nicht dieſen tauſend Gefahren und Erfahrungen ausgeſetzt, und er iſt frei und feſt geblieben, groß und ſtark, von Geſinnung wie von Wuchs — jeder Mann ein Bauernkönig, mit der Natur erdſchwer verwachſen und mit ſeiner Lebenskraft tief in der ihren wurzelnd. Der Schwede dagegen iſt zu einer Überkultur gelangt, aber ſie hat ihn nur losgelöſt von ſeinem Boden, hat ihn als Individuum zwar verſelbſtändigt, aber als Menſchen auch aufgeſogen, als Denker zu einem ſkeptiſchen und peſſimiſtiſchen Weſen verwandelt und als Künſtler aus einem Phantaſten zu einem Kritiker gemacht. Man hat den Schweden geradezu den Franzoſen unter den Skandinaven genannt; und es iſt wahr, es iſt, wenn auch natürlich nichts Romaniſches, ſo doch etwas weſentlich Ungermaniſches in ihm. Auf jeden Fall liegt hier, in der Aufnahme einer fremden Kultur verbunden mit der Aufgabe der eigenen Art und den ſich daraus ergebenden Zwieſpälten, unter denen es fortgeſetzt zu leiden hat, die Tragik eines Volkes wie des ſchwediſchen. Und auf jeden Fall liegt in dieſer Tragik wieder die eines Dichters, wie der war,

der in unſerer Zeit von Schweden auszog, um ſich die Welt zu erobern, der aber dann, da er von Hauſe nicht die nötige Kraft mitbrachte und in der Heimat und in dem Gefühl, zu einem ganzen Volk zu gehören, nicht immer wieder den nötigen Halt und die nötige Stütze fand, ſchließlich gebrochen ſich wieder heimſchleppen mußte: Auguſt Strindberg.

Er war eine mächtige Geſtalt, damals, als er zuerſt auftrat, wie ein Rieſe in den Himmel ragend: ein zweiter Prometheus, ein wiedererſtandener Loki – Wolken lagerten auf ſeinem Haupte, ſeine Stirn zuckte von Blitzen, ſeine Fäuſte preßten Blöcke des Lebens, ſeine Füße wuchſen aus den Eingeweiden der Erde. Und elementariſch wie ſeine ganze Erſcheinung war ſein Schaffen: Ibſen ſchrumpfte neben ihm zum altklugen Zwerge zuſammen, Björnſon wurde zum ſchimpfenden Schulmeiſter, Tolſtoi zum kindiſchen Sonderling, und Nietzſche ſelbſt, der doch Prometheiſches genug hatte, ward zum Eremiten und Lyriker, der ſtill ſein Daſein in der Einſamkeit litt. Wie ein nordiſcher Schiller oder Rouſſeau erhob ſich Strindberg: ein fanatiſcher Proteſtant gegen alles, was ſchwach und erbärmlich war an der modernen Ziviliſation. Mit ſeinem „Roten Zimmer“ kam er der Jugend Skandinaviens ähnlich zu Hilfe, gab ihr Befreiung und Selbſtbewußtſein, wie einſt Schiller mit ſeinen „Räubern“ die Jugend Deutſchlands aus Schlaf, Ohnmacht und Erſtarrung geriſſen. In ſeinen „Tſchandala“ und anderen Beichtromanen gab er die Autopſychologie dieſer jungen Generation mit derſelben Aufrichtigkeit, wie ſie der Verfaſſer der „Confeſſions“ gehabt. Und auch in ſeinen Dramen wie „Fräulein Julie“, „Der Vater“, „Gläubiger“, in denen er ſeine unerbittliche Geſellſchaftskritik an beſtimmten Fällen ſpezialiſierte, blieb er der Aufgabe getreu: der Aufrüttler ſeines Landes zu ſein.

Doch das iſt immer noch der erſte Strindberg, der, welcher eigentlich gar nicht mehr unſerer Zeit angehört, ſondern der Aufklärungsepoche, die ihr unmittelbar voranging, der die Art repräſentiert, wie dieſe Aufklärung vor einem Menſchenalter auch nach Schweden hinübergriff. Heute in Betracht kommt nur der zweite Strindberg, der, welcher ſeine Heimat verließ und ſich in das laute

Leben der Menſchheit begab, und der nun repräſentativ in ſeiner Art iſt, wie er an ihm zugrunde ging: wie er, als ihm die Geier die Seele zerhackten, nicht, wie Nietzſche es getan, ſich auch in der Qual noch des Prometheus ſchmerzvoll-edle Haltung bewahrte, ſondern darüber zum keuchenden Siſyphos ward. Denn offen und vor allem Publikum hat er auch jetzt wieder Beichte abgelegt und die Wandlung klargeſtellt, in der aus ihm, dem öffentlichen Ankläger von früher, der zu zerſchmettern gewohnt war, ein Selbſtankläger geworden, der ſelber zerſchmettert iſt: in Bekenntnisromanen wie „Inferno", wenn man zerfahrene Aufzeichnungen Romane nennen kann, und in Bekenntnisdramen wie „Nach Damaskus", wenn myſterienhafte Dialoge ſchon Dramen ſind. Dieſer zweite Strindberg iſt nur noch der Torſo von dem Koloß, der er früher war: aber gerade er ſteht vor uns wie ein Bild und Beiſpiel des modernen Lebens, wie es auch einmal enden kann, wenn es das Daſein eines Unrichtigen und Unmächtigen kreuzt, der ſich nicht getragen fühlt von dem Willen und der Weltanſchauung eines ganzen Volkes. So groß iſt der Zerfall: man erkennt ihn faſt erſchreckt aus dieſen neuen Dichtungen, erkennt ihn mit dem unheimlichen und verwirrten Gefühl: Das alſo kann aus einem Menſchen werden! Jeder dieſer Romane, jedes dieſer Dramen ſcheint es wie herauszuſchreien, daß wir's hören ſollen: Seht, das bin ich, ich, Auguſt Strindberg, geworden! Eine ſo offene Entblößung, oft geradezu Selbſtbezichtigung ſind ſie: ſeelennackt ſteht der ganze Menſch vor uns mit allen ſeinen Wunden, ſelbſtgeſchlagenen oder von anderen empfangenen, und wie ein Geſpenſtertanz am hellen Tage bewegt ſich vor uns alles, was in ihm an Störungen und Zerſtörungen grinſend und grauſend hauſt. Zur eigentlichen Klage iſt er zwar doch noch zu ſtolz und verachtend: aber das iſt vielleicht gerade das Schlimmſte, weil es zeigt, wie weit entfernt er ſchon vom Menſchlichſten iſt — ſo völlig desilluſioniert iſt er, daß es ihm gar keinen Sinn zu haben ſcheint, ſich auch nur zu beklagen. Stumm, mit geduldig leidendem Ingrimm, empfängt er die Streiche — und das Leben prügelt ja ſo gerne, doppelt gerne, wenn ihm einer, ſtatt ſich aufzuraffen und entgegenzurecken, freiwillig ſelber den Rücken dazu darbietet. In

einer Stimmung geht Strindberg umher, die viel hoffnungsloser scheint, als eine laut verzweifelnde wäre: verbittert ist er, zermürbt und zweckarm, ganz aussichtslos und völlig lichtleer, „fertig" ist er, wie man zu sagen pflegt und „Ich verkomme!" ruft er selbst einmal aus.

Ein sonderlicher Optimist war Strindberg ja nie, brauchte es allerdings auch nicht zu sein, denn in seiner Kampfzeit, da gaben ihm die Ideen, für die er stritt, schon ganz von selbst die nötige Fechter-Elastizität: etwas Asketisches, etwas Fanatisches hatte Strindberg damals, fast wirkte er wie ein düsterer und unheimlicher Savonarola der Aufklärung; auf jeden Fall fehlte ihm schon damals das Frische und Freudige, das die Jugend haben muß, wenn sie auszieht, um die Welt mit neuem Geiste zu erobern, und das jeder Deutsche und auch jeder Norweger an Strindbergs Stelle gehabt haben würde.

Jetzt jedoch, da die Ideen ausgegeben sind, und an die Stelle, sie voll ausfüllend, keine neuen traten, ist er noch nicht einmal ein Revolutionär mehr. Damit aber ließ auch der natürliche Schwung nach, der ihn trug, damit stand kein fester Gegner mehr vor ihm, dessen Anblick ihn aufrecht erhielt, und so brach er in sich selber zusammen. Faust ward er, der, zum Mephisto geworden, nun die Verneinung verkörpert: ein Nonsens von Faust, der, statt an die Ewigkeit des Lichtes zu glauben, nur noch Schmutz, Nacht und Vernichtung auf der Erde sieht.

Natürlich verpersönlicht er diese Wandlung und verfolgt und verlassen, wie er sich glaubt, gibt er einmal auf die Frage: „Warum sind Sie so gehaßt?", die er in einer Dialogstelle an sich richten läßt, diese vernichtende Antwort, die die ganze Geschichte seines Lebens und Strebens, nun Nicht-mehr-Strebens, wie sie sich ihm selber darstellt, schmerzlich und erschütternd vor uns aufrollt:

> „Ich konnte die Menschen nicht leiden sehen — und so sagte ich und schrieb: Befreit euch, ich werde helfen. Und so sagte ich zum Armen: Laß die Reichen dich nicht aussaugen! Und zum Weibe: Laß den Mann dich nicht unterdrücken! Und zu den Kindern: Gehorcht nicht euren Eltern, wenn sie ungerecht sind.

Die Folgen: ja, die sind ja ganz unbegreiflich, denn ich hatte auf einmal beide gegen mich, Reiche und Arme, Männer und Frauen, Eltern und Kinder; und dazu kam: die Krankheit mit der Armut, die Bettelei mit der Schande, Scheidung, Prozesse, Landflucht, Einsamkeit und nun zuletzt — glauben Sie, daß ich wahnsinnig bin?"

Die, welche Strindbergs äußeres Lebens in den letzten Jahren verfolgen konnten, werden wissen, ob das Bild, daß er hier selbst von seinem Bankrott als geistiger und bürgerlicher Mensch gibt, richtig ist, oder in den Einzelheiten verschoben, verzerrt, vergrößert und allzu verdunkelt gesehen. Im wesentlichen dürfte es stimmen: es war da ein Abfall weniger als eine Abkühlung seiner Anhänger, ferner eine arge Verwirrung mit ihm Nahestehenden und überhaupt ein vollständiges Durcheinander seiner Verhältnisse.

Derlei oder ähnliches trifft große Männer nicht selten, man denke nur an den Shakespeare der Timonzeit und an den alternden Rembrandt, den greisen Leonardo. Und es trifft sie, möchte man wohl sagen, um sie zu prüfen, ob sie auch wirklich groß sind und dem Schicksal in jeglicher Form stand halten, selbst im Untergange noch, oder ob ihr Aufgang, einst, in der Jugend, nur ein schönes Gaukelbild war, das die noch unverbrauchte Lebenskraft, in der sie standen, unterstützt durch die Gunst der Zeit und manchen Umstandes, der staunenden Menschheit vorzumachen erlaubte. Die wirklich Großen halten die Prüfung auch aus; selbst, wenn es zum Tode kommen sollte, so ist es einer, der sie erst recht wert und würdig ihres Lebens macht; sonst aber überstehen sie eben die Gefahr und gehen noch reicher an Fühlung mit dem Menschlichen aus ihr hervor, als sie vordem waren.

Strindberg, den alten gegen den jungen gehalten, hat durch die Prüfung, in die sein Leben hinein mußte und aus der es als ein Heldenleben wieder heraus hätte kommen sollen, schwer gelitten: er steht nach seinen letzten Schöpfungen und der Zeit, die ihnen in seinem äußeren Dasein entsprach, nicht reicher, sondern ärmer da, so arm wie er nie gewesen, arm an Vertrauen,

das man in ihn haben, an Zuversicht, die man auf ihn bauen, an Hoffnung, die man auf ihn setzen darf. Er kann uns jetzt nichts mehr sein im Streit wider die Schatten der Nacht, denn wir wissen jetzt, daß es Dinge des Tages geben konnte, des klaren, offenkundigen Tages, wie sie jeder von uns unter sich zu bringen hat, vor denen Er, der ein Führender sein wollte, nicht zu bestehen vermochte!

In dem Stück Selbsterkenntnis, das ich anführte, stellt Strindberg selbst zwar die Enttäuschung im geistigen voran. Doch aus anderen Stellen und dem ganzen Ton all seiner Konfessionen geht deutlich hervor, daß die Enttäuschung im Intim-Persönlichen, im Sexuellen, Finanziellen und Ähnlichem, Strindbergs Umkehr zum mindesten gleicherweise bewirkt hat, wie die, sagen wir einmal, literarische Enttäuschung. Es geht daraus hervor, daß es sein äußeres Leben und dessen Zusammenbruch gewesen ist, das er zur Veranlassung nahm, um alles, was sein inneres Leben ihn einstmals aufstellen ließ, jetzt zurückzunehmen und so seine ganze geistige Vergangenheit zu — es gibt kein anderes Wort — zu verraten. Ja, es scheint oft beinahe so, als bereue er geradezu seit seiner Umkehr, die für ihn, wie für alle Schwachgewordenen, natürlich eine „Einkehr" ist, diese Vergangenheit überhaupt je gehabt zu haben.

Das würde ganz etwas anderes sein, wenn er jetzt eine große neue Lehre brächte, und wäre es die von Grund auf entgegengesetzte seiner alten. So aber ist die Hand, die er reicht, leer, zitternd, tastend . . . und wonach tastend? natürlich nach Erlösung, Gnade und Frieden, nicht durch die Menschheit, sondern durch die Religion, die wieder einmal letztes Remedium sein muß.

Ich sage, es würde ganz etwas anderes sein, wenn diese Hand etwa stark und hoch das Kreuz Christi hielte und gewaltig her vor Europas Völker pflanzte. Dann könnte man ihn, wenn es nötig wäre, wenn er etwa als harter Prediger der Unkultur käme, zum mindesten als Feind achten und ernst nehmen. So aber ist er kein Gegner, sondern nur ein armer kranker Mensch, der ein peinliches Schauspiel bereitet.

Man muß sich im allgemeinen gewiß sehr hüten, an schöpferische

Naturen das Maß des Pathologiſchen zu legen. Aber Strindberg wirft in jenem Stück Selbſterkenntnis die gefährliche Frage ja ſelbſt auf: „Glauben Sie, daß ich wahnſinnig bin?“ Und da muß man ihm wohl perſönlich zur Antwort geben, daß er es durchaus iſt, natürlich nicht gleich in dem allerſtärkſten Sinne einer vorſchreitenden Paralyſe, wohl aber in dem einer tüchtigen Neuraſthenie – verfolgungswahnſinnig nämlich. Alle Merkmale ſind da: von der Art, wie die Lappalien des täglichen Lebens mit flackernder Angſt genommen werden, bis zur zeitweiligen Vorherrſchaft beſtimmter und ausgeſprochen fixer Ideen und zum Zuſammenſchluß ſolcher Manien und Phobien zu einer totalen Hypochondrie als unbewußter Lebensſtimmung und bewußter Lebensanſchauung. Es iſt deshalb auch nicht weiter nötig, auf die kliniſche Stimmung beſonders einzugehen, aus der alle die letzten Konfeſſionen Strindbergs gekommen ſind. Nur das eine mag erwähnt werden, weil es ſo typiſch bezeichnend iſt, daß Strindberg immer ſchon vorher ein Unheil ganz genau weiß, daß er von vornherein annimmt, er gehöre zu den Menſchen, denen auch gar nichts anderes als Unheil beſchieden ſein könne, und daß er daher grundſätzlich immer nur das Feindliche, nie das Freundliche der Erſcheinungen wahrnimmt. „Es liegt etwas Falſches ſelbſt im Sonnenſchein und in der Windſtille, und ich fühle, daß das Glück nicht in mein Lebensſchickſal gehört,“ ſagt er einmal: vielleicht das traurigſte Wort, das je ein Menſch und Dichter von ſeiner perſönlichen Verdunkelung aus hat ſchreiben müſſen. Andere Male iſt er freilich auch gar nicht ernſt zu nehmen, ſo, wenn er „Klopfgeiſter“ in Beziehung zu ſeinem Unglück ſetzt.

Daß Strindberg dieſes Unglück aber verallgemeinert, daß er zu dem Schluß kommt, Leiden mache den allgemeinen Zweck des Lebens aus, vom Leiden komme das Leben und zu ihm gehe es wieder zurück, daß er ſolche Erkenntniſſe, halb Wahn, halb Selbſtverſtändlichkeit, wie ſie ſind, ſchließlich zu einem Syſtem von beinahe dogmatiſcher Gewalt verdichtet und ausbaut, darf nicht wunder nehmen. Auch der hypochondriſche Neuraſtheniker Strindberg iſt immer noch Strindberg, der die Kraft hat, in einer Richtungslinie, die er einmal genommen, einſeitig zwar, doch mit

äußerſter Folgerichtigkeit vorzudringen. Seine intellektuelle Energie iſt ungebrochen, und in ſeinen letzten Büchern findet man Theſen des Peſſimismus, die ganz wundervoll fundiert und formuliert ſind, Theſen, die eine ganze Welt der Verneinung erſchließen: Schopenhauer würde ſeine volle Freude und Nietzſche ſeine volle Verachtung gehabt haben.

Und auch, daß dieſer Peſſimismus zur Religion oder vielmehr zum Religionsbedürfnis führte, darf ſchließlich nicht Wunder nehmen. Wer Friede und Erlöſung nicht in ſich, Gnade nicht vor ſich ſelber finden kann, weil er ſein Ich verloren, weil die Statik ſeines natürlichen Menſchtums aufgehoben ward, der muß am Ende irgendein leitendes Geſtirn außer ſich, über ſich haben. Und in ſolchen Fällen ſuchten die irrenden Geiſter noch immer den Weg zurück nach jenem Indien, von dem die Menſchheit einſt — ausging. Das iſt Reaktion, aber eine natürliche, keine unlogiſche: und auf ihrer Bahn bezeichnet auch Strindbergs Okkultismus nur eine zweite Station, die myſtiſch-ſpiritiſtiſche, die auf die erſte, die religiös-ethiſche, ſo oft folgt.

Der modernen Menſchheit gibt Strindberg mit ſeinem Sprung vom Diesſeits ins Jenſeits, mit ſeiner Metamorphoſe vom modern-naturwiſſenſchaftlichen zum antiquiert-pietiſtiſchen Menſchen gar nichts. Die moderne Menſchheit ſteht bereits auf einem Boden, der ſo religiös wie ethiſch iſt, ſie hat eine Religion und eine Ethik, die ihr niemand nehmen kann und die ihr, wenn man's recht erwägt, auch gar niemand nehmen will: es iſt ganz einfach das Gebot der Liebe, das Chriſtus gab. Wir ſtehen heute Chriſtus, da er ein Faktum, aber kein Problem mehr für uns iſt, vielleicht ſogar näher als je zuvor. Früher ſuchten die Menſchen immer noch in Chriſtus hineinzukommen, heute lebt Chriſtus bereits in den Menſchen, und nur die Folge davon iſt es, wenn wir heute ſein Gebot der Liebe nicht mehr „moraliſch" zu nehmen und zu befolgen ſuchen, ſondern individuell, einfach aus dem Bewußtſein heraus, Kulturmenſchen zu ſein, die frei und ſelbſtändig über das entſcheiden können, was gut und was böſe iſt; weshalb wir denn auch, wenn es not tut, tüchtige Haſſer zu ſein vermögen, ohne deshalb gleich barbariſch und minder chriſtlich dazuſtehen.

Nietzſche ſelbſt war ein ſolcher Haſſer und zugleich doch ein Menſch von feinſter Kultur: er beſaß, was wir alle zu beſitzen uns mühen ſollen, beſaß die Stärke, nicht ſchwach zu ſein, nicht immerfort geduldig, demütig und verzagt vor dem Leben; und er mußte dazu als Antichriſt kommen, weil ſich allmählich ein Chriſtentum herausgebildet hatte, das vor lauter Liebe das Leben nicht mehr ſah — ſo gewann er uns denn das Leben zurück, ſchaltete aber darum noch lange nicht die Liebe aus ihm aus.

Wenn nun jemand kommt, wie jetzt Strindberg, und der Menſchheit das Gebot dieſer Liebe einfach wiederholt, ſo iſt das von ihm aus ein literariſches Kurioſum, aber für die Menſchheit nichts Neues, vor allem keine Offenbarung. Etwas anderes iſt, wenn jemand ſie auffordert, dieſes Gebot in einer beſtimmten erweiterten Weiſe zu befolgen, wie etwa Tolſtoi, der in dieſem Sinne der Bringer wirklich neuer Wahrheiten iſt — allerdings auch nur Teilwahrheiten der großen Chriſti und im weſentlichen für den ſlaviſchen Teil der Menſchheit beſtimmt, doch immerhin von einem wahrhaft apoſtoliſchen Menſchen verkündet.

Strindberg als Chriſt iſt neben Tolſtoi ein Dilettant. Seine „chriſtlichſte“ Stelle iſt vielleicht die, wo er geſteht, daß es ihm wohler gegangen ſei, nachdem ihn einmal jemand aufgefordert, er ſolle doch wenigſtens verſuchsweiſe Gutes von den Abſichten der Menſchen glauben — und er das dann auch befolgt habe. Für Strindberg war nicht nur die Wirkung, nein, die ganze Aufforderung, die optimiſtiſche und virtuale Möglichkeiten im Individuum vorausſetzte, etwas Überraſchendes. Für den modernen Menſchen, der ſehr wohl weiß, daß Optimismus und Virtualismus durchaus nicht in allen Lebenslagen angebracht ſind, daß vielmehr des öfteren eine rückſichtslos kräftige Fauſt not tut, erſcheinen trotzdem beide, Aufforderung und Wirkung, an ſich als etwas Selbſtverſtändliches: unſere innere Kultur bringt ſchon mit ſich, daß wir nicht untereinander ſtets ein Übelwollen annehmen, daß wir uns wohler fühlen, wenn wir dem Wohlwollen begegnen. Strindberg iſt hier einfach kulturell rückſtändig.

Überhaupt hat er auch ſonſt einen ganz mittelalterlichen Begriff von Religion und Ethik, der allerdings in ſeine peſſi-

miſtiſche Stimmung wohl einſchlägt. So heißt es einmal, es komme ihm vor, als ſei Religion „eine Strafe, denn keiner bekomme Religion, der nicht ein böſes Gewiſſen hat“. Der moderne Menſch weiß, daß keiner Religion bekommt, der ſie nicht ſchon — hat. Von Strindberg müſſen wir annehmen, daß er einſt, da er als Antichriſt auftrat und Religion leugnete, etwas verworfen, was er vorher gar nicht beſeſſen und infolgedeſſen eigentlich auch nachher gar nicht verwerfen, überwinden konnte — wie es Nietzſche durfte, der auch als Antichriſt immer noch Chriſt geweſen. Das zeigt ſich freilich erſt jetzt, da Strindberg Religion gewinnen möchte: die er bekommt, iſt keine freie und dabei notwendige Weiterentwicklung ſeiner früheren Lehren, ſondern ein kümmerlicher Nottroſt, den er rückwärts fand, als er nicht mehr vorwärts konnte. Uns aber iſt nun einmal ein ganzer Saulus ein erfreulicherer Anblick als ein halber Paulus.

Mit Strindberg verglichen haben alle anderen Konvertiten der modernen Literatur ſich wenigſtens einen gewiſſen Stil bewahrt. Zu Huysmans paßte der Narkotismus der katholiſchen Riten durchaus. Bourgets Pſychologismus mußte ſich vielleicht an der Grenze der nicht mehr erklärbaren Dinge zu einem Spiritualismus verflüchten. Und Garborgs Bauerntum ſchließlich verlangte geradezu erdfeſte Religioſität. Einzig Strindbergs pſychologiſche Entwicklung iſt eine Zwitterbildung, weil ſie nicht ſo ſehr von der Pſyche, als direkt von der Phyſis veranlaßt ward und an die Perſon gebunden erſcheint.

Deshalb fand er auch nur hinein in den Konflikt zwiſchen ſeiner wiſſenſchaftlich-freigeiſtigen Vergangenheit und dem erwachenden Religionsbedürfnis, aber nicht wieder hinaus aus ihm. Er vermag dieſen Konflikt gerade ſo wenig zu löſen, wie er für ſich eine Erlöſung gewinnt. Und das einzig Konſtante in den Verſuchen, die er in ſeinen letzten Schöpfungen anſtellt, um zu einer befreienden Weltanſchauung zu kommen, iſt eben dieſes Inkonſtante, daß er ſucht und ſucht und ſucht. Deswegen läßt ſich denn auch der ganze Fall Strindberg, die ganze Strindbergmetamorphoſe, nicht zum Typiſchen verallgemeinern, wie die Huysmans-, Bourget- und Garborg-Metamorphoſe, ſondern bleibt

eben individuell: der einzelne Menſch kann wohl einmal Fragen offen laſſen, aber für die Menſchheit kommt immer nur eine Antwort in Betracht — und jene drei Dichter kamen in ihrer Art zu Antworten, Strindberg nicht!

Doch vielleicht bildet die ganze Periode nur eine Übergangsperiode? Vielleicht rettet ſich Strindberg doch noch einmal aus dem Dilemma, in dem er ſteckt? Vielleicht gewinnt er noch einmal den Anſchluß an ſein erſtes und eigentliches Lebenswerk? Wer weiß . . . denn es gibt in unſerem Leben ja nicht nur ſchwarze Stunden, ſondern auch ſchwarze Jahre!

Aber ſelbſt, wenn Strindbergs Innere, dieſes jetzt noch untergrabene, ausgehöhlte und zerfetzte Innere, wirklich wieder ausheilte, ſelbſt, wenn er ſich aufraffte und noch einmal hoch und gerade daſtünde, zu jedem Schickſal bereit, nur nicht zu dem eines Unterliegenden: an Vertrauen würde er doch eingebüßt haben! Uns tun nun einmal Männer not, und wir ſehen ſie lieber, die einen Zweifel an ihre Mannheit überhaupt erſt gar nicht aufkommen laſſen, Männer, die auch ihre ſchwarzen Zeiten noch hell zu ſehen vermögen. Dieſe, die Stehenden, können uns vorbildlich ſein. Die anderen, die Schwankenden, nimmer.

Wilde.

Das Volk Hamlets ist heute zu einem Volk von Hamlets Totengräbern geworden: es ist über das Meer gegangen, der halbe Erdkreis ward ihm unterworfen, kein fremdes Land behielt seine Geheimnisse noch seine Schätze vor ihm — und doch, trotz der Großartigkeit, die in diesem Kolonisationsschauspiel von ungezählten Eroberungen und Handelsbeziehungen, von Expeditionen, Karawanen, Dampferlinien und Kabelstrecken zweifellos lag, hat es sich immer nur äußerlich, nicht innerlich zu bereichern vermocht. Umsonst hatte Shakespeare an England die ganze Welt gegeben: weil es sie nur ökonomisch besitzen wollte, ging sie ihm geistig wieder verloren. Das Volk ward brutal oder borniert, die Seele floh aus dem Lande, Kunst schien überhaupt nicht mehr hineinzupassen: und das Ganze bildete sich dann zu dem Musterbeispiel eines Staates aus, der wohl eine höchstentwickelte Zivilisation, in Sonderkreisen vielleicht Kulte, aber als Gesamtheit keine Kultur mehr hat.

Hier zeigte es sich, ein wie anderes es ist, ob man einer Nation einen Hamlet oder einen Faust als Nationaltyp mit auf den Weg gibt, ob man es mit einem schwankenden oder einem schreitenden Helden in das Leben geleitet. Hätte Faustisches überhaupt im englischen Volke gelegen, so würde das schon ganz von selbst die Nation gezwungen haben, ihre Entwicklung nicht nur in die Breite, sondern zugleich in die Tiefe zu nehmen, auch mit

einer geiſtigen Machtſtellung die Welt zu umſpannen. So jedoch konnte der Engländer das Hamletiſche einfach ablehnen, wenigſtens ſoweit er wirklich Engländer war, alſo immer nur auf Intereſſen ſtatt auf Ideale aus, und auch als Volk von nichts verbunden ſich fühlend, als dem einen gierigen Materialismus, der an die Stelle der verſchwundenen Weltanſchauung getreten war. Was war ihm dieſer unſelige Jüngling, in dem Shakeſpeare alles verſinnbildet hatte, was im Menſchen ſeinen Platz nicht auf der Erde zu finden vermag! Denn er ſelber fand ſeinen Platz auf der Erde, ſchon weil er allzeit dafür zu ſorgen wußte, daß er ihn bezahlen konnte; er ſelber war nicht ſo töricht, ſich ſeine Entſchließungen von des Gedankens Bläſſe ankränkeln, ſeine Unternehmungen der Handlung Namen verlieren zu laſſen; für ihn beſtand das Leben aus Soll und Haben an den ſechs Werktagen und aus Prüderie nach außen und Sodomie nach innen am Sonntag — was galt ihm der Geiſt, dies Ding ohne Kurswert! So ward für den Engländer, für die Raſſe als Maſſe, ſchon eher John Bull zum Nationaltyp: das Symbol der Unerſättlichkeit, das die Karikatur aller Völker, die mit England je in Berührung kamen, aus ihm gemacht hat. Hamlet dagegen, als das beſſere Ich der Raſſe gleichſam, verblieb einzig den engliſchen Dichtern, den wenigen, die ſich von dem Volke noch losrangen.

Es iſt ganz auffallend, wie er ſie beherrſcht hat: als das einzige, was aus der mächtigen Lebensmythologie ſich noch wirkſam erhielt, die Shakeſpeare geſchaffen — höchſtens, daß einmal ein bißchen Sommernachtstraum im Elfentanze herabſinkt, durch den aber auch dann wieder nur Hamlet ſich ſchlafwach und totkrank ergeht. Man hätte denken können, daß die Kunſt nach Shakeſpeare mit rauſchender Allſeitigkeit in ſeinem unermeßlichen Reichtum der Dinge einſetzen würde: es geſchah nicht — nur Hamlet blieb. Hamlettum lebte in den Werken, Hamletfiguren wurden die Dichter, Hamletfluch lag über ihrem Leben, Hamletſchickſal beſtimmte ihr Los. Auf Hamlet warfen ſie ſich, er wurde ihr Vorbild, ihm ſtrebten ſie im Ebenbild nach — und vor allem, in ihm erkannten ſie das vollkommene Gegenbild zu der Menſchheit, in die ſie als Engländer hineingeboren waren. Die

Verfassung, die da Shakespeare ahnungsvoll vorgezeichnet, das war ja die Krankheit, die jeden befallen mußte, den wie sie dies undelikate Krämerleben ringsumher von sich abstieß. Und die Symptome, die er ihr beigegeben, Hamlets Skepsis, Hamlets Ästhetik, das ganze Raffinement seiner ungeheuren Problematik, sie boten ja die einzige Ausflucht in einem Lande, wo man erdfern und einsam, verachtend und versehnsüchtet, wenn nicht höhnisch und grausam sein mußte, um nicht roh und dumm zu werden.

Damit kamen die beiden Momente in das englische Schaffen, die es von Generation zu Generation mehr und mehr bestimmt haben: einmal die Einseitigkeit eines übertriebenen Subjektivismus, der nicht Lebenskraft, sondern Lebensflucht war — und zweitens, doch im Zusammenhange damit, der vollendete Gegensatz, in dem alles englische Schaffen zu allem englischen Leben steht, so, daß es gar nicht der Ausdruck des rüden Engländertums selbst scheint, sondern der seines sphärischen Gegenteils. Wohl ist auch der praktische Engländer in die Kunst eingebrochen: mit realistischen und rein sachlichen, keinen irgendwie persönlichen oder gar seelischen Werken — gut noch, wenn sie von so holländisch-derben Naturen wie Defoe oder so bitter-ernsten wie Swift und Hogarth kamen! Die Seele des Volkes jedoch, der dünne, spiralige Hauch, der von ihr noch übrig geblieben, stieg einzig in den Schöpfungen jener Subjektivisten auf: in unendlicher Metamorphose wanderte hier Hamlet weiter, bald, daß dieses, bald, daß jenes Merkmal schärfer ausgebildet erschien, bald, daß mehr das Philosophische, bald, daß mehr das Ästhetische zum Remedium dienen mußte — immer war es Hamlet! Mit Chatterton starb er siebzehnjährig, ein furchtbar mißhandeltes Kind. Mit Byron ward er zu einer Synthese von Verbrecher und Denker, ruhelos und unheilvoll, ohne die Erlösung finden zu können. Mit Brummel, den man gleichfalls hierhin rechnen muß, dem Dichter der Lebensführung, der nur konsequent nicht schrieb, sondern bloß lebte, ward er zum Dandy und fand in der Wahl seiner Scarfs die letzte blasierte Extase. Mit Quincey flog er durch alle Höllen und Himmel des Opiumrauschs, mit Keats floh er zu den heiligen Hainen des Hellenismus, mit Shelley schwang er sich auf in die Gefilde

seraphisch-utopischen Weltvergessens. Einmal ging er sogar nach Amerika hinüber, um mit Poe, nach der Kreuzung mit einem anderen, jüngeren, kräftigeren Leben, in einer wirklichen Genietragödie zu enden. In England aber nahm er mit den Präraphaeliten, er, der immer schon erlesene Milieugelüste gehabt, schließlich bewußten Stil an, um sich so auf Erden wenigstens äußerlich in Schönheit einzurichten: mit Rossetti krampfte er sich sogar zu einer starken Fieberromantik empor, um sich mit Burne Jones freilich gleich darauf wieder in blasse Anämie zu verflüchten, während Beardsley ihn grinsend in glimmende Verwesungen auflöste. Und jetzt endlich, nachdem es mit England so weit gekommen, daß es überhaupt keine Geister mehr hervorbringt und man einen Toten aus seinem Grab beschwören muß, um so wenigstens einen Repräsentanten für den Tod Englands zu haben, jetzt ist auch dieser Letzte nach einem Leben mit einem Werk in einem Schicksal untergegangen, wie es nur das englische Volk einem englischen Dichter bereiten kann: Oscar Wilde.

Er ist ganz derselbe Typ: nur, daß die lange Entwicklungsreihe, die zu ihm hinleitete, gleichzeitig mit ihm auch ihren Abschluß erreicht hat. Wilde ist bedingungslos ein Ende: er selbst hat bereits keine neuen Kräfte mehr eingesetzt, sondern aus den alten nur überall die letzten Konsequenzen gezogen. Eine Steigerung darüber hinaus, oder gar eine Wiederbelebung von Grund auf, ist völlig undenkbar: ein System, wie es jede Weltanschauung schließlich ist, kann wohl in Aphorismen zerfallen, aber dann können sich diese Aphorismen unmöglich wieder zum System zusammenschließen. Wilde aber bedeutet eine durchaus aphoristische Zersplitterung des Nach-Shakespeare-Geistes in England, eine rein dialektische Auflösung alles dessen, was sich dort von der Renaissance während dreier Jahrhunderte noch aufrecht erhalten hatte. Solange die Zeiten noch eine gewisse Romantik erlaubten, mochte diese darüber hinwegtäuschen, daß das Resultat nur Bankrott sein konnte: Byron war noch eine echte Renaissance-Erscheinung. Sobald sich aber die Romantik von einem neuen und stärkeren Wirklichkeitsleben zum Kampfe auf Sein oder Nichtsein gestellt sah, mußte der Bankrott sich erklären: und

ſo iſt denn Wilde eine echte Dekadenz-Erſcheinung. In ihm hat ſich das Gemeinſame, das, was ihn mit ſeinen Vettern vom Hamlet-ſtamme ſchon immer verband, und das Beſondere, das, was ihm mehr von ſeiner Perſon und aus ſeiner Zeit zufloß, zu einer Geſtalt äußerſter Erſchlaffung verbunden, die das Verhältnis ſo wünſchens-wert wie nur möglich klar macht: das iſt ſein repräſentativer Wert. Und da dadurch dies Wort Dekadenz, heute, in einer Epoche allgemeiner phyſiſcher wie ethiſcher und äſthetiſcher As-zendenz, von England aus einen wirklichen Raſſeſinn erhält, iſt er zugleich auch ein vitales Urteil.

Gemeinſam hat Wilde mit ſeinen Wahlverwandten vor allem wieder die Flucht von der Erde weg: ein Sich-nicht-zurechtfinden-können im Diesſeits, ein Keinen-Zweck-haben auf der Welt und einen Zug zu irgendeinem Jenſeits — oder doch wenigſtens zu irgendeinem irrealen Sonderleben, ſtatt dem realen Allgemeinleben. In Deutſchland hätte dieſer Drang unfehlbar zur Myſtik und von da wohl wieder zur Erde zurückgeführt: in England war dagegen die myſtiſche Verbindung von Phyſis und Metaphyſis wie abgeſchnitten. Hamlet ſelbſt, als ob er Swedenborg geleſen, hatte noch in Worten geſprochen, die wie blitzten von Berührungen mit dem Weltall: aber dann war der Puritanismus über das Volk gekommen, hatte mit der Seele auch die Offenbarung aus ihm herausgepreßt und nichts zurückgelaſſen, als dürre, banale oder ſpleenige Glaubenspräparate. Schon damit war das tranſzendentale Bedürfnis als eigentlich religiöſes auch für Englands Künſtler unterbunden: etwas kindlich äußerte es ſich darin, daß ſie alle neben ihrem Peſſimismus noch ihren Atheismus beſonders betonen zu müſſen glaubten. Nur ſind Peſſimismus und Atheismus ein Nichts, ſind unerfüllte Räume und hohle Welten, bejahte Verneinungen und verneinte Be-jahungen, die man nur denken, aber nicht leben kann. Für das Leben mußte deshalb etwas anderes antreten und die Leere füllen, die zwiſchen Menſch und Weltall ſich aufgetan. Was aber kam, was einſetzte und wohin ein jeder in ſeiner Weiſe mündete, ob als Sybarit oder Asket, als Viſionär oder Skeptiker, als Künſtler oder Dandy, läßt ſich kurz mit dem zugehörigen Schlagwort

ausdrücken: es war die halb philoſophiſche, halb äſthetiſche Spekulation von der Kunſt um der Kunſt willen, die Idee der l'art pour l'art — und zwar in der Lebensführung ſo gut wie im Schaffen. Hier hatte man die Sphäre, in der alle aufgehen konnten, die auf die Erde und die Teilnahme am Gemeinleben verzichteten und doch nach einem Erſatze ſich ſehnten. Hier hatte man die Zwiſchenſphäre, die die Realität nicht mehr unmittelbar berührte und dafür der Idealität näher und näher kam. Hier hatte man die Höhenſphäre, in der man, gleichſam neben der Menſchheit her und über die Wirklichkeit weg, das peripathetiſche Daſein führen konnte, das man, vom naturaliſtiſchen angewidert, ſo ſchwärmend ſich wünſchte. Daß auch das nur eine paradoxe Spekulation war, die für den Einzelnen vielleicht, aber niemals für die Allgemeinheit Geltungskraft haben konnte, daß das ganze luftige Gebäude vielmehr ineinander ſtürzen mußte, ſobald nur das Menſchliche, von dem man ſich abgeſondert, einmal ernſthaft an dem Künſtler rüttelte — das ſah man nicht. Fraglos war ja, daß der Einzelne, ſolange das nicht geſchah und er nicht ſelber zuſammenbrach, ſehr wohl mit dieſer Weltanſchauung leben und, je mehr Lebenskraft er beſaß, auch deſto mehr aus ihr zu ſchaffen vermochte — Byron und die Byronianer bewieſen's. Aufgelöſt und in ihrer ganzen Unzulänglichkeit und Gefährlichkeit für den Einzelnen gezeigt, ſollte die ganze Weltanſchauung denn auch erſt durch den werden, der gemäß ſeiner Beſtimmung, überall die Konſequenzen zu ziehen, ihr brillanteſter und, da hierbei eben herauskam, daß ſie nur auf eine paradoxe Spekulation ſich gründete, auch ihr paradoxeſter Doktrinär wurde — durch Oscar Wilde.

Daß die Bewegung gerade von England ausging, war an ſich nur natürlich: nirgendwo hatte der Gegenſatz von Sein und Schein, von rückſichtsloſem Alltag und ausgeſuchteſter Verfeinerung ſeit der Nachrenaiſſance eine ſo ſcharfe Form angenommen, wie hier. Der Spätitaliener wurde Barockabenteurer und auf der Straße Lazzaroni. Der Franzoſe wurde Rokokokavalier und ſpäter Revolutionsmann. Der Deutſche wurde Spießbürger oder Titan. Einzig der Engländer wurde Geſchäftsmann — was blieb

ſeinem Dichter übrig? Nicht umſonſt war denn auch die Flucht von der Erde weg immer gleichbedeutend mit der Flucht von England weg: und wenn man genau zuſieht, findet man, daß hier, wo Urſache und Wirkung unmerklich ineinander übergehen, nicht nur die Folge, ſondern auch der eigentliche Grund des ganzen Hamlettums liegt. Alle dieſe Künſtler ſpürten kein Volk hinter ſich, das ſie liebten und für das zu ſchaffen ſich lohnte: deshalb ſahen ſie kein Ziel vor ſich, in das ſie ihre ganze Kraft werfen konnten, deshalb bekamen ihre Werke das Ethos nicht, durch das ſich Schaffen und Menſchheit zu einer Kunſt, nicht für die Kunſt, ſondern für das Leben verbunden hätten. Einſam waren ſie alle: Millionen lebten um ſie herum, erzeugt von denſelben Vätern, geboren von denſelben Müttern, aufgewachſen mit derſelben Sprache – aber was waren ihnen dieſe Millionen? Sie fühlten keine Verbindung mit ihnen und ſich ſelbſt nur als Fremde unter ihnen: denen waren ihre Ideale und ihnen waren deren Intereſſen nichts – was ſollten ſie in ihrer Welt? Dieſe Stellung führte dann ganz von ſelbſt entweder zum Selbſtmord oder zum Ichkult – indes die Entfremdung von dem Volke ſich ſteigern konnte bis zum Ekel vor ihm. Unerhört iſt dieſe Erſcheinung: kein Volk iſt je ſo tief geſunken, daß ſeine Dichter ſeiner ſich ſchämten. Aber England hat die Seinen förmlich gezwungen, ſich zu Renegaten zu erklären. Es brauchte ja nur wieder einer von dieſen Narren von Dichtern geboren zu werden, und ſofort fühlte das Volk inſtinktiv die Feindſchaft heraus, die zwiſchen ihm ſelbſt und allem, was Geiſt war, angeboren beſtand, und ſtürzte ſich auf ihn mit Wut, Spott und Hohn und der ganzen Tierheit der Raſſe. Wer nur konnte von Englands Dichtern, wandte deshalb auch dem Vaterlande den Rücken, ging nach Frankreich, Italien oder Griechenland, nicht, um dort gleich den Wanderern anderer Völker innere Eroberungen für die Heimat zu machen, ſondern mit dem Gefühl der Erlöſung von ihr, frei und froh, ſich nicht mehr umgeben zu wiſſen von dieſer heulenden Meute der engliſchen Geſellſchaft. Engländer blieben ſie eigentlich nur in dem Maße, in dem das Dandyhafte das Artiſtiſche, das Blaſierte das Romantiſche überwog: als Gentlemen – denn

von den ſpezifiſch engliſchen Formen des Geſchmacks und der Sitte trennten ſie ſich nie, ſie erſchienen ihnen auch in der Fremde als die erleſenſten, und ſo blieben ſie geborene Lords. Im übrigen aber ſuchten ſie dort ganz zu ſein, was ſie zu Hauſe nicht ſein durften: nämlich Menſchen — von Byron bis Wilde hat ſich das immer von neuem wiederholt.

Wilde iſt vielleicht der engliſchſte von ihnen allen: ſo überaus typiſch iſt jede ſeiner Seiten, man mag nehmen, welche man will — die Figur, die er bildete, das Leben, das er führte, der Ausgang, den er nahm. Die Vorſtellung des Renaiſſancemenſchen paßt nicht mehr zu ihm und die des Hellenen ſchon gar nicht, obwohl er ſich ſo ſtark zu dem Griechentum mit all ſeiner Jugend und Schönheit hingezogen fühlte — aber gerade ſein Beiſpiel zeigt, daß der Grad, in dem wir uns nach etwas ſehnen, lediglich den Abſtand bezeichnet, der uns von ihm trennt. Nein, nur aus dem prärafaelitiſch gewordenen Fin de siècle-London können wir uns ihn gekommen denken, aus Milieus halb langweiliger, halb verrotteter Verweichlichung, die ihm allerariſtokratiſchſte Kultur ſchien, indes ihn das einzige, in dem England, wenn auch mit allen Mitteln des Bluffs, ſich noch ſtark erhalten hatte, ſeine demokratiſche Ziviliſation, nicht das geringſte anging, im Gegenteil, ihn bis zu Seelenſchmerzen beleidigte, peinigte und abſtieß, ſobald er ſie nur kreuzte. Auch Wilde hat deshalb England geflohen und nie iſt er als der Künſtler zu ihm zurückgekehrt, ſondern immer nur als der Dandy, den es reizte, in der oft von ihm unerhört beleidigten, aber im geheimen doch wohl mehr beneideten Geſellſchaft ſeine etwas emporkömmlingshafte Brummel-Rolle zu ſpielen. Nur einmal iſt er als Gentleman nicht nur der Kleidung, ſondern auch der Geſinnung wieder nach England gegangen: um mutig den Skandal zu beſtehen, in den ſein perſönliches Leben ſchließlich gemündet — und wie echt engliſch man ihm da dieſe vielleicht einzige männliche Handlung, die ſich in ſeiner Sybaritenexiſtenz findet, gelohnt hat, iſt zur Genüge bekannt. Indes England wieder einmal ſeine Rache dafür nehmen konnte, daß ein Engländer es gewagt hatte, Menſch und Dichter zu ſein, mußte Wilde darüber ein paar Jahre ſpäter in

einem pauvren Pariſer Hotelzimmer elend krepieren. Auch das Ende ſollte er mit ſeinen Schickſalsgenoſſen teilen, mit jener Geſetzmäßigkeit, nach der die gleichen Lebensbedingungen auch nur zu den gleichen Todesbedingungen führen können. Denn es iſt kein Zufall, daß Englands Künſtler alle vorfrüh geſtorben ſind, daß ſo erſchreckend Jünglingsgrab an Jünglingsgrab ſich reiht, und meiſt ein irgendwie unnatürlicher Tod das Opfer verſchlang: von England aus war es durchaus ein natürlicher Tod. England, wie es als Ausdruck ſeiner künſtleriſchen, und rückſchließend muß man ſagen, auch ſeiner vitalen Möglichkeiten einzig und allein ſolche Ausgeburten der Agonie bekam, die nichts anderes waren als Verkörperungen von letztem Rauſch und beginnender Ohnmacht — England gab auch von ſich aus ſeinen Künſtlern die nötige Kraft nicht mit in ihr Leben, gab ihnen die Vorausſetzungen ruhiger und geſunder Entwicklung nicht, wie ſie nur im eigenen Lande möglich geweſen, wenn ſie dort ſtark und feſt hätten verwurzeln können. So aber wurden ſie hinausgeſtoßen in Abenteuer, oft auch hineingetrieben in Ausſchweifungen, oder verlaſſen in Entbehrungen: der Boden fehlte ihnen unter den Füßen, keinen Halt hatten ſie im Leben, und ohne Richtung lenkte ſie ihr Wille — nur ſelbſtverſtändlich war es, daß ſie dann an einer von den tauſend Gefahren, die ſie ſtändig liefen, endgültig ſcheiterten. Es wurde auch Wildes Los: mit dem einzigen Unterſchiede, daß hier die Gefahren einmal weniger in äußeren Konſtellationen lagen, als unmittelbar in ſeiner Phyſis, die ihn, ſobald er ſich dem ausſetzte, notwendig in einen Konflikt mit der in England allein ſtaatlich anerkannten Phyſiologie führen mußte, in dem er dann natürlich der Schwächere war.

Das Perſönliche Wildes kommt hier nur in Betracht, ſoweit es ihn als Niedergangsphänomen noch beſonders beſtätigt, und dieſes wiederum, über das Perſönliche hinaus, ein Niedergangsſymptom ſeines Volkes bedeutet. In Frankreich äußert ſich der Niedergang in der Abnahme der Volksenergie und dieſe wiederum in der zunehmenden Entvölkerung, in England äußert er ſich in der Störung des Volksinſtinktes und dieſe wiederum in der zunehmenden Verrottung. Freilich iſt die Form, die ſie bei Wilde

angenommen hat, nur eine von vielen, wenn auch die häufigſte. Doch da ſie zugleich diejenige iſt, die, eben weil ſie ſich am eheſten mit Philoſophie und Äſthetik verbinden läßt, bis zur Kunſt vordrang, und ſo muß man nach ihr urteilen. Mit Wilde iſt England da angelangt, wo es, wenn überhaupt, nur noch urniſche Geiſter hervorbringt: ſolche, die den Sinn des Lebens nicht über ſich hinaus erblicken, ſondern damit ſpielen, daß ſie ſelbſt der Sinn des Lebens ſind, ſolche, für die im Geſchlecht kein Unſterblichkeitsgedanke mehr zittert, ſondern nur ein Genußmittel. Und was vom Geſchlechtsleben eines Volkes gilt, das gilt von ſeinem Geſamtleben. Mit Wilde zeigt ſich, daß England einem Künſtler kein Ziel und keinen Zweck mehr zu geben vermag, daß es ihn auf den Selbſtzweck und das Selbſtziel und damit ins bedingungslos Unfruchtbare verweiſt — weil ſein eigener Geiſt ſelber kein Ziel und keinen Zweck mehr hat und bereits im bedingungslos Unfruchtbaren ankam. Im allgemeinen iſt das, was wir Dekadenz eines Volkes nennen, die Auflöſung ſeines Organismus, der Zerfall der Geſamtenergie in Einzelenergien: das Individuum wird ſelbſtändig, als religiöſes trennt es ſich vom All, als nationales von der Raſſe, als ſoziales vom Staat, als privates von der Familie; als philoſophiſches ſtellt es ſich abſeits von der allgemeinen Weltanſchauung, als ethiſches von der herrſchenden Lebensauffaſſung; als ſexuelles glaubt es ſich von der Natur in einer Sondernatur entfernen, als künſtleriſches auf das Leben in einer Sonderkunſt verzichten zu können — und die Folge iſt dann natürlich, daß das Individuum mit den Zuſammenhängen auch die Stützen verliert, daß es haltloſer und haltloſer wird und ſchließlich ohne Zweck und Ziel im Daſein herumirrt. Solche Erſcheinungen bringt die Menſchheit beſtändig hervor: nur, daß junge Völker ſie einfach als unbrauchbar abſtoßen und ſich ſelbſt über ihnen wieder zuſammenſchließen, während alte Völker ſich von ihnen durchſetzen laſſen und ſchließlich an ihnen zerbröckeln. In jungen Völkern dringen ſie denn auch gar nicht bis zur Kunſt vor, ſondern bleiben irgendwo unterwegs, meiſt im Verbrecheriſchen, auf jeden Fall im Bedeutungsloſen und Unſichtbaren, ſtecken — während umgekehrt, in alten Völkern, gerade die dekrepierten Naturen zu

Künſtlern und überhaupt geiſtigen Repräſentanten werden, und man daher denn auch ſicher ſein kann, daß es mit einem derartigen Volke, wenn es erſt einmal den Augenblick erlebt hat, in dem Dekadenz auch in ſeine Kunſt eintrat, nunmehr zu Ende gehen wird, vielleicht in einem jahrhundertelangen Zerfallprozeß, doch unerbittlich und erbarmungslos. Dekadenz iſt nun einmal eine Raſſenerkrankung: man ſieht ſie erſt, wenn ſie ausſchlägt. Gerade von dieſem Geſichtspunkte aus, zumal, wenn man noch die Symptome heranzieht, die das Leben der engliſchen Geſellſchaft von Zeit zu Zeit ſelbſt liefert, iſt Wilde dann ein ſo vernichtendes, ſelbſtverſtändlich nicht moraliſches, wohl aber vitales Urteil über ſeine Raſſe. Denn in einem Volke arbeiten Geiſt und Körper immer zuſammen: iſt der Körper ſchlecht, ſo wird auch der Geiſt ſchlecht werden, iſt aber der Geiſt bereits ſchlecht, ſo kann auch der Körper nur ſchlecht ſein. Von England aus iſt das Verhältnis bloß ſchwer zu erkennen: aus dem einfachen Grunde, weil England im allgemeinen keinen Geiſt hervorbringt. Kommt aber einmal einer, wie eben Wilde, dann deckt ſeine bloße Exiſtenz unerbittlich die Hülle auf, und was man ſieht, iſt der angefreſſene Organismus. Und England empfand das auch: als es Wilde für eine Schuld, die weit weniger in der Perſon als in der Raſſe lag, ſo mißhandelte, da war es gewiß wieder ein Akt der Roheit und Dummheit, aber gleichzeitig auch einer der Notwehr — Wilde mußte dafür gezüchtigt werden, daß er aller Welt gezeigt, wie es in Englands Innerm ausſieht.

Nun muß man gewiß bei einem Künſtler vorſichtig ſein und darf Dekadenz nicht mit Differenzierung, der Dekadenz im aſzendenten Sinne ſozuſagen, verwechſeln: es kommt ſo oft bei ihm vor, daß irgendeine Einzelenergie allerdings ſelbſtändig wird, aber nur, um ſich doppelt kräftig zu entwickeln und dann, wenn dieſe beſondere Inſanity nicht zu einer allgemeinen vitalen auswächſt, den ſchwächeren Geſamtreſt um ſo gewaltiger mit ſich fortzureißen. Schon deshalb hätte bei Wilde die ſexuelle Inſanity an ſich nicht das unbedingt Schlimme zu ſein brauchen: wie viele, die über die Grenzen ihres Geſchlechtes hinausbrachen,

haben nicht gerade dadurch die Welt allſeitig umriſſen! bei wie vielen ging nicht der Unſterblichkeits-Gedanke im Geſchlecht für ſie perſönlich verloren und dafür ganz in ihr Werk über! Das Schlimme bei Wilde, das was ihn zugleich zu ſeiner äußerſten Einſeitigkeit führte, war nur, daß er ſeine ſexuelle Inſanity unmittelbar vom Menſchlichen auf das Künſtleriſche übertrug, daß er das Maß, das ſein rein perſönliches hätte bleiben ſollen, als einziges an das Daſein legte, daß er die Welt überhaupt nicht mehr als biologiſche Schöpfung nahm, ſondern nur als ſeine eigene erotiſche Phantaſie, die ihm Selbſtzweck auch da blieb, wo er ſelber ſchuf. Über ſeinem Trieb, die Welt „ſchön" zu begreifen, als ein äſthetiſches Phänomen, vergaß er ganz, daß ſie auch menſchlich iſt, und ein vitales Phänomen. Daraus ergeben ſich dann all die Züge, die nur als Begleiterſcheinungen des Homoſexuellen verſtändlich werden: daraus ergibt ſich dieſe Auflöſung des Daſeins in pure Spielerei, dieſe Verzettelung des Denkens in Sophismen, dieſe Vertändelung des Schaffens in Epikureertum; daher auch dieſe feminine Koketterie, mit der er ſeine Anſchauungen ausſpielt, dieſer feminine Luxus, für den er als Menſch ein ſo ſtarkes Bedürfnis empfand – bis hin zu jenen perſönlichen Eitelkeiten und Selbſtbeſpiegelungen, die überall zwiſchen den Zeilen herausſchauen. Man merkt bei ihm den Homoſexuellen: das iſt das Schlimme. Man merkt, daß alles Schwache und Schlaffe an das Homoſexuelle gebunden iſt, daß all das Temperamentloſe und Unenergiſche, all das Neuraſtheniſche und Phlegmatiſche von ihm kommt. Und gleichzeitig entfernt das ſeine Bücher, trotz ihrer erleſenen künſtleriſchen Form, von der eigentlichen Kunſt, die immer Menſchheitsausdruck iſt, und nähert ſie der reinen Konfeſſions- und Kurioſitätsproduktion: wenigſtens wird man ſie, trotzdem Wilde dieſer fabelhafte Styliſt iſt, ſtets mehr zu den Bänden des Marquis de Sade und den Bildern des Wiertz paſſend empfinden, zu denen ſie nicht ſtofflich, noch gar formal, wohl aber gattungshaft gehören – ſo ſehr iſt der Autor und ſein Spezialſujet, und ſo wenig iſt das Leben darin! Dabei hatte Wilde ſelbſt als die Forderung der l'art pour l'art formuliert: „Den Künſtler zu verbergen, die Kunſt zu offenbaren, das iſt das Ziel der Kunſt,"

– aber der Menſch läßt ſeiner nun einmal nicht ſpotten. Und wäre Wilde, bei ganz derſelben perſönlichen Veranlagung meinetwegen, doch ein anderer geweſen, als Mann eine weibliche Natur der Tiefe, nicht der Oberflächlichkeit, ſo würde wohl auch nach der Seite des Inhalts Menſchheit und nach der Seite der Form Kraft in ſeine Bücher gekommen ſein!

Auch andere Völker haben in unſerer Zeit Niedergangserſcheinungen hervorgebracht, aber auch im Niedergangsleben blieb dann ſtets noch das Leben als ſolches beſtehen: in Rops ſchien die ganze Menſchheit von ihren Lüſten gekreuzigt, in Baudelaire ging ſie in wüſtem Totentanz unter, in Toulouſe Lautrec heulte ſie unter Grimaſſen empor. Und es ſteckte immer noch Macht in den Kataklismen, mit denen das Leben zuſammenbrach, während es bei Wilde, der kein Nero war, wie er träumte, ſondern bloß ein Antinous, der als Nero ſich aufſpielte, zur vollendeten Ohnmacht wurde. Die Menſchheit, zu lauter Rops, Baudelaires und Toulouſe Lautrecs geworden, könnte immer noch orgiaſtiſch ſein. Die Menſchheit dagegen, zu lauter Wildes geworden, würde temperamentlos, phlegmatiſch, blaſiert nur dahinſterben können. Dem hageren Wüſtling ſteht der fette gegenüber – jener, der „kurz von Atem" iſt, wie es Hamlet ſchon war, das Urbild aller derer, die nicht leben können, weil ſie ohne innere Luft ſind. Umſonſt ſehnte ſich Wilde nach Jugend und Schönheit und jedenfalls auch nach Geſundheit: ſein Hedonismus war nicht mehr der naive, der in Griechen und Renaiſſancemenſchen gelebt, ſondern der raffinierte, der alle Verfallszentren, das alternde Hellas und das alternde Rom, ſodomitiſch durchzogen hat und jetzt nach England gekommen iſt – doppelt gefährlich dort, weil es auf kein ſinnliches und damit ſchon vorbereitetes Volk trifft, wie in Frankreich, ſondern auf ein ſogar asketiſch verzüchtetes. Schon weiß dieſes Volk ſittlich nichts mehr mit ſich anzufangen, ſchon ſucht es einen Erſatz in Exzentrizitäten, ſchon iſt die ſprichwörtliche engliſche Brutalität der Maſſe nichts anderes als verirrte Geſchlechtlichkeit und die Geſellſchaft tief verwühlt in die Perverſitäten ſämtlicher Erdteile. Für die Maſſe ſpricht das keine Kunſt aus: ſie findet ihre Befriedigung

in den Spektakelſtücken und Schauerromanen, die man ihr gerade gibt. Für die Geſellſchaft aber, ſehr gegen ihren Willen, hat jetzt Wilde geſprochen: und es waren Dokumente einer Verweibung und Verweichlichung, die er gab, welche unerhört ſind — noch nicht einmal Humus für neue Schichtungen, weder des Kunſt- noch des Raſſelebens ſelbſt, können ſie geben, ſo ſehr ſind ihnen die Säfte entzogen. Auch Byron und die Byronianer hatten dieſe Geſellſchaft repräſentiert, indem ſie ſich von ihr abwandten: aber ſie waren noch wild ausſchwärmende Kraftmenſchen geweſen. Jetzt iſt ihr Enkel, als Sohn der nächſten Generation, bereits zum hinfälligen Schwächling geworden: geradeſo wie heute von Dichtern anderer Völker, die undegeneriert ſind oder regeneriert haben, ein Wedekind, mit dem Wilde die cyniſche Amoral teilt, neben ihm als ein wahrer Athlet ſich behauptet, oder Gabriele d'Annunzio, mit dem ihn der äſthetiſche Dandysmus verbindet, neben ihm als ein wirklicher Lebe- und Lebensmenſch ſteht. England iſt nun einmal dazu verurteilt, durch Inzucht zu ſterben, die vorübergehend vielleicht zur höchſten Raſſigkeit führen kann, im übrigen aber unaufhaltſam zu einem tiefſten Raſſenverfall auch als Maſſenverfall führen muß. England hat den Zuſtrom nicht, der in den Völkern des Kontinents beſtändig Auffriſchungen austauſcht, es hat ſchon ſeit Jahrhunderten ſeine beſte Kraft an das Ausland, namentlich an Amerika, abgegeben, während es ſelber die beſten, die geiſtigen Kräfte, die ihm vom Auslande hätten zufluten können, infolge ſeiner eigenen Ungeiſtigkeit abſtieß, und ſo der Stamm, der im Mutterlande verblieb, ſich wechſelſeitig auffog, bis zuletzt nichts übrig bleiben wird, als das Raſſenſkelett. Politiſch und allgemein ziviliſatoriſch kann ſich dieſer Prozeß, bei der ſchützenden und den nationalen Egoismus unerhört begünſtigenden Inſellage Englands, vielleicht ſogar noch Jahrhunderte hinziehen, nach dem Maße, in dem die Muskelkraft der Maſſe von der zerſtörenden Einwirkung der Intelligenzkraft des Einzelnen nur wenig bedroht wird, oder wie Wilde es ausdrückt:

„Die herrliche Geſundheit unſeres Volkes verdanken wir lediglich unſerer nationalen Borniertheit."

– aber geiſtig, in dem Maße, in dem man bei England von Geiſt eben reden kann, hat dieſer Prozeß ſchon heute begonnen, mit all ſeinen Folgen auch für das Perſönliche, Moraliſche, Vitale. Wilde iſt der Beweis.

Schon bei ihm als Künſtler konnte die Kraft, die fehlte, von der Schönheit, die er ſuchte, nicht voll erſetzt werden. Wohl hat er Schönheit gegeben: Schönheit der Anämie oder Schönheit des Horrors, müde Schönheit, in der die Seele ſich ausruhte, oder ſchreckliche Schönheit, die die Nerven noch einmal emporpeitſchte. In ſeinem Drama „Salome“ hat er mit erleſenſtem Stilgefühl den Prärafaelitismus auf die Szene übertragen, und in ſeinem Roman „Dorian Gray“ hat er ein Stück Autopſychologie auf die Formen all der Delikateſſe gebracht, von der er voll war. Aber beide Dichtungen, und es ſind die, in denen er noch am eheſten in eine Höhe wuchs, ſind durchaus kurioſe Gebilde geblieben: zu monumentaleren Wirkungen hatte er nun einmal den Elan nicht, den allein das Leben geben kann, wenn es hinter einem Künſtler ſchlägt und auch ſein Werk gegen den Himmel wirbelt. Im Gegenteil: viel eher lag es ſchon in Wildes Natur, daß er um ſo köſtlicher wurde, je kleiner der Raum war, auf den er ſich beſchränkte, und das Köſtlichſte jedenfalls mündlich gegeben hat, in all jenen kleinen Parabeln, mit denen er ſeine Perſon geſprächsweiſe zu ſchmücken liebte. Anderſeits verzichtete er gerade dadurch immer mehr auf ein wirkliches Lebenswerk und beſchied ſich freiwillig mit dem Ruhm eines Menſchen, der, wie er ſelbſt geſtand, ſein Genie in ſein Leben, aber in ſeine Kunſt nur ſein Talent legte. Für ihn als Künſtler mochte dieſe Selbſtbeſcheidung, die nur keine Beſcheidenheit, ſondern Eitelkeit war, noch angehen: ſo erhielten alle die Winzigkeiten, die ihn beſchäftigten, wenigſtens ihre Meiſterform und wir – außer dem „Dorian Gray“ und der „Salome“ – ſo feine Rondos wie etwa die des „Granatapfelhaus“. Für ihn als Erſcheinung dagegen verwandelte ſich der Ruhm eines literariſchen Dandys, den er ſuchte, in den Unruhm eines Menſchen, der wertlos für die Menſchheit iſt und den ſie wegwerfen kann. Wirklich groß iſt doch ſchließlich immer nur der Dichter, der überhaupt nicht an ſich, ſondern immer nur an

ſein Volk denkt: der möglichſt viel aus ſeinem Leben zieht, aber bloß, um möglichſt viel für das Leben ſeines Volkes in ſein Werk legen zu können — geradeſo wie eine Nation wirklich groß nur dann werden kann, wenn ſie ſelbſtlos ſich entwickelt und mächtig den Gedanken einer Zuſammenarbeit, weder um Luxus noch um Geld, ſondern um Zukunft zu ſchaffen, durch ſich hindurchgehen fühlt. Aber weder England war ein Volk, noch Wilde ein Mann von dieſer Art: was beide, durchaus einander wert, wie ſie ſind, nicht haben und kennen, iſt Großzügigkeit — bei dem einen äußerte ſich das nur in Verhärtung und Verknöcherung des Innenlebens, bei dem anderen, als er ſich davon angewidert fühlte und in ſeine Kunſt zu retten verſuchte, in Verweibung und Verweichlichung. So geſehen, hat Wildes Erſcheinung als Verkörperung des reinen Luxusinſtinktes geradezu etwas Schmähliches für die Menſchheit: was ſoll uns heute ein Mann mit den Launen und Bedürfniſſen einer Frau, nicht einer, die der Menſchheit Kinder gebärt, ſondern die das Leben wie ein Spiel vertut? Menſchenernſt und Menſchenwürde ſind ſchließlich doch immer Mannesernſt und Manneswürde — und es iſt viel Ernſt und viel Würde mit Wilde verloren gegangen. „Stehen ſie ſtill, die alten Raſſen?" fragte Walt Whitman, urſprünglich demſelben Stamme entſproſſen wie Oscar Wilde. Man braucht nur an ſie beide zu denken, um zu ſehen, wohin eine Raſſe geraten kann, man braucht ſogar nur die Köpfe beider zu vergleichen, um den ganzen Unterſchied zu erkennen: den ſtarken, herausgearbeiteten Prophetenſchädel Whitmans, voll Kraft, Ehrfurcht und Gläubigkeit, und das ſüße, verſchwommene Ziergeſicht Wildes, voll innerer Öde. Nicht bloß ein Ozean trennte ſie, ſondern alle Entartung, deren die Menſchheit fähig iſt; alle alte Welt, die ewig hinter uns unterſinkt und alle neue Welt, die ewig wieder vor uns ſich hochhebt; unſere ganze Vorſtellung von einem letzten Menſchen, der beſtändig in der Menſchheit ſtirbt, und einem erſten Menſchen, der beſtändig wieder in ihr geboren wird. In Wilde und Whitman verkündete die Bildung, die der menſchliche Körper in zwei verſchiedenen Erdteilen angenommen hat, dies ewige Wunder von der Erhaltung unſerer Art und ihres ebenſo ewigen

Gegenſpiels – und der Geiſt, den der Körper in der Form von zwei verſchiedenen Dichtungen hervorgebracht, konnte es nur beſtätigen.

Doch natürlich: man muß Wilde als das nehmen, was er nun einmal iſt. Und da war er ſchließlich überhaupt kein Dichter, oder doch nur inſofern, als es galt, ſich über die engliſche Wirklichkeit hinwegzuträumen, nicht aber, aus der ihn umgebenden Welt, dem Volk und der Zeit, Kunſt zu ſchöpfen: die Kunſt war ihm ein Sport – weiter nichts! Wildes Bedeutung, nicht infolge ſeines inneren Wertes, ſondern infolge des Sinnes, den durch ihn das engliſche Leben erhält, liegt durchaus in der Art, wie ſich in ihm das Haltloſe ſeiner Äſthetik mit dem Haltloſen ſeiner Perſon gleichſam zu einem Symbole verbindet. Sein Beſtes hat dieſer engliſche Lucian denn auch da gegeben, wo er ſeine Äſthetik nicht durch Beiſpiele von eigenen Schöpfungen zu ergänzen, ſondern wo er ſie in Betrachtungen aufzulöſen ſuchte: in ſeinen Eſſays, in ſeinen „Fingerzeigen". Hier, wo der l'art pour l'art-Gedanke zum erſten Male bewußt und ſo folgerichtig zu Ende gedacht wurde, wie wenn er nur auf Wilde gewartet hätte, iſt dieſer denn auch literariſch ganz einzig und unvergleichbar. Byron und die Byronianer hatten noch viel zu viel Temperament beſeſſen, um ſich mit Theoremen überhaupt abzugeben: erſt Wilde konnte die reſtloſen und zureichenden Formeln für die Geſetze oder Ungeſetze finden, nach denen man in England ſchuf. Daß es eine paradoxe Äſthetik iſt, eine die zwiſchen Himmel und Erde ſchwebt und ſofort umgeworfen wird, wenn ſie in Berührung mit Menſchlichem und Wirklichem gerät, bewies die Erſcheinung Wildes ſelbſt wieder. Menſchheitswert bekam ſie auch durch ihn nicht: ſie bleibt nach wie vor ein Widerſpruch in ſich ſelbſt, nach wie vor iſt ein Schönheitsbegriff undenkbar ohne zugehörigen Lebensbegriff, nach wie vor iſt, geradeſo wie ein Ding nicht mit ſich ſelbſt gemeſſen werden kann, die Kunſt nicht meßbar durch die Kunſt, ſondern nur durch das Leben. Handwerksſinn, den hat der Begriff wohl: Kunſt für die Kunſt – aber nicht Weltanſchauungsſinn, wie das Äſthetentum ihn ihr geben wollte. Doch in dieſer Beziehung iſt Wildes Äſthetik ja auch gar nicht ernſt

zu nehmen, ſondern nur in der, daß es ihm gelang, eine ſophiſtiſche Wahrheit in glänzender dialektiſcher Leiſtung durchzuführen und zugleich, ohne es zu wiſſen, ad absurdum zu führen. Menſchlich ſollte er es am eigenen blutenden Leibe erleben und aus eigener blutender Seele auch dichteriſch geſtehen, daß man ſich nicht ungeſtraft von dem Leben entfernen darf: in ſeiner letzten Dichtung, die er ſchrieb, als ſein Daſein über ihm zuſammenbrach, der „Zuchthausballade“. Denn das Zuchthaus: das war ſchon die richtige Antwort auf ſeine Sybaritenexiſtenz. Und die „Zuchthausballade“: das wurde ſeine eigene Antwort auf ſeine Sybaritenäſthetik. Die Menſchheit hatte ſich gerächt, und zum erſten Male brach hier der Menſch durch: nur, daß es für den Menſchen ſelber zu ſpät war. Geradeſo wie es für England zu ſpät war, das noch einmal verſucht hatte, einen Geiſt hervorzubringen, aber auch ihn wieder ſchnell von ſich abſtieß, dieſen — letzten engliſchen Geiſt.

Maeterlinck.

Die Vlamen ſind ein ſtilles und müdes Volk geworden. Längſt vorüber iſt die Zeit, da etwas von dem Rauſch und der Kraft holländiſcher Lebensfreudigkeit und Lebensfeſtigkeit auch nach ihnen übergriff und Pomp oder Kirmeßtreiben, je nach den Kreiſen, der eigentliche Ausdruck ihres Lebens war. Rubens nach der einen, der höfiſchen Seite, und Jordaens nach der andern, der bürgerlich-bäueriſchen Seite, haben dieſe glückliche, unbändige, ſaftſtrotzende Epoche des Vlamentums für immer in der kurzen Spanne Nationalkunſt feſtgehalten, die wie ein bunter Traum jäh in der Geſchichte ihres Landes aufblitzte und es für einen Augenblick künſtleriſch mit in die Geſchichte der Menſchheit ſtellte. Doch mit Rubens und Jordaens war dieſe Epoche auch ſchon wieder beendet: nicht umſonſt folgte auf ſie nur noch, als der dritte und letzte große vlämiſche Meiſter, van Dyck, in dem ſich der Umſchwung von der Renaiſſance zur Dekadenz bereits ſo erſichtlich vollzog — dieſer feine, blaßblütige, blauädrige Elegant, halb durchtriebener Roué, halb verzärtelter Knabe, deſſen morbider Ariſtokratismus das Volk nun nicht mehr verlaſſen ſollte.

Nur in einer einzigen Beziehung iſt noch eine Erneuerung erfolgt: durch eine jener rettenden Raſſekreuzungen, die ſo oft einem verendenden Stamme kurz vor dem Tode noch Auffriſchungen zuführen, und die in flandriſchen Landen überall da, wo ſich das germaniſche Vlamentum zu der überwiegend romaniſchen Miſchung

des modernen Belgiertums verband, mitten im Lande der Stille und des Sterbens, eine der betriebsſamſten, erfolgreichſten und vorgeſchrittenſten Ziviliſationen aufſchießen ließ, die es in Europa heute gibt – einen Induſtrieſtaat, in ſeiner äußeren Kleinheit und trotzdem inneren Bedeutung ganz ohnegleichen. Daran haben die Vlamen freilich nur mitgeholfen als ein ſtill nährendes Ferment, während der Ausſchlag bei den Belgiern ſelbſt blieb, mitſamt der eigentlich treibenden Energie – aber immerhin, das Ergebnis iſt da, daß das Romanentum hier, auf urſprünglich rein germaniſcher Erde, ſo große, zum mindeſten materielle Entwicklungs-Möglichkeiten vor ſich ſieht, wie auf keinem andern lateiniſchen oder latiniſierten Boden, und vor allem in Frankreich ſelbſt nicht. Künſtleriſch iſt dieſer belgiſche Induſtrialismus bisher nur einmal gewertet worden: durch Meunier, der aber auch dafür gleich weit über die Grenzen Belgiens hinausſchuf, mit ſeiner Kunſt an die geſamte Menſchheit ſich wandte, ſoweit ſie durch Fleiß und Arbeit ſozial und kameradſchaftlich ſich heute verbunden fühlt. Im übrigen iſt jedoch, geradeſo wie die Seele des Landes nach wie vor eine Nebelſeele ſcheint, auch die vlämiſche Kunſt durchweg eine Nebellyrik geblieben. Selbſt über den Werken von ſo derben Realiſten wie Courtens dem Maler und Eekhoud dem Erzähler liegt immer noch ein leiſer, grauer, ſilbriger Schleier, der die durchbrechende Wirklichkeit, die Reſte der einſt holländiſchen Farbenpracht oder die neuen Landesfarben von Hochöfenrot und Bogenlicht, märchenhaft mildert. Die meiſten der jungen Vlamen dagegen gaben die Wirklichkeit überhaupt auf: beleidigt und abgeſtoßen von ihr, um ſich in der Not ihres verfeinerten Innenlebens in eine Traumwelt zu flüchten. Die Maler, wie Van de Velde, warfen ſich ganz auf die Form als ein Linienſpiel und wurden Dekorateure und Raumphantaſten: feine und mutige Pioniere einer kommenden Kultur des täglichen Lebens, die ſich dadurch zugleich die Möglichkeit ſchafften, indirekt, theoretiſch wie praktiſch, wieder auf die Wirklichkeit zurückzuwirken, die ſie im öffentlichen Leben nichts angegangen war; ſo daß denn aus Belgien die beſten und fruchtbarſten Anregungen für die Entwicklung unſerer Zeit auch als einer äußeren Stilentwicklung gekommen ſind. Und die Dichter,

wie Rodenbach von französisch, Streuvels von vlämisch schreibenden, brachten ganz entsprechend auch nur Werke hervor, die zunächst gar nicht mehr vom Leben selbst, sondern von einer zweiten und schöneren Welt, gar nicht mehr von Menschen, sondern von Feenwesen und Idealgestalten zu handeln schienen, Werke, die ganz jenen Ton der Sehnsucht und des Erdwehs, der Krankheit und des Todes hatten, auf den jede Literatur gestimmt ist, die sich auf eine alte, aber ausgegebene Kultur gründet. Während das Schaffen jener Maler zugleich noch einen gewissen Experimentwert hatte, der seinen vollen Sinn in der Anwendung finden konnte, besaßen die Werke dieser Dichter nur einen Luxuswert, der allein dem Genuß als Selbstzweckanspruch zu genügen vermochte: es waren Bücher, die an Jacobsen erinnerten, den Dichter dänischer Herbstschönheit, die Oscar Wilde in der Zurückgezogenheit eines englischen Sommersitzes gerne gelesen haben könnte, die nach Venedig, nach Wien paßten, aber nur nicht dahin, wo in einem Zentrum modernen Lebens die Phänomene von heute mit denen von gestern um ihre Überhand von morgen im Kampfe lagen und rangen. Schon deshalb ist es kein Zufall, daß aus belgischem Lande, aber vlämischem Blute schließlich derjenige Philosoph und Dramatiker kam, dessen Philosopheme und Dramen die ohnmächtigsten vor dem Leben sind, die von unserer Zeit aus möglich waren, weil sie sich so weit von unserer Zeit entfernten, wie die keines andern Philosophen und Dramatikers — Maurice Maeterlinck.

Seine Erscheinung ist an sich vollständig bedeutungslos: sie gibt unserem Leben nichts, weil das nur die Kraft könnte, während er nur die Schwäche besitzt; und sie nimmt unserem Leben auch nichts, weil selbst dazu die Schwäche unfähig zu sein pflegt. Ohne Maeterlinck und mit Maeterlinck würde die stoffliche und geistige Entwicklung der Menschheit ganz genau denselben Gang gehen: er hat keinen Gedanken geformt und kein Gefühl vermittelt, die der Eckstein sein könnten, an dem die Kursrichtung sich ändert, und uns in ein anderes Rollen zu bringen vermöchten, als das bisherige war — im Grunde, weil er überhaupt keinen neuen Gedanken geformt und kein neues Gefühl vermittelt hat.

Aber Maeterlinck iſt zugleich die Verdichtung einer Stimmung, die, wie durch ihn, auch noch durch manchen andern Menſchen unſerer Zeit geht: durch alle die, welche den Boden unter ſich nicht in ihrer Gegenwart finden können, obwohl ſie die Natur doch wahrlich nicht grundlos in ſie hineingeboren haben wird, und die nun eine Ausflucht in der Erneuerung irgendeiner Vergangenheit ſuchen. Zwei ſolcher Ausflüchte pflegen die beliebteſten zu ſein: die Neurenaiſſance und die Neuromantik. Doch an die Neurenaiſſance denken immerhin die vitaleren Naturen, die, welche wenigſtens die Energie und das allgemeine Tempo mit unſerer Zeit teilen, während an die Neuromantik nur die anämiſchen Naturen denken, die, welche wie Flüchtlinge kläglich neben unſerer Zeit herſchleichen: Maeterlinck beweiſt es, denn er iſt der reinſte Ausdruck dieſer Neuromantik und zugleich die blutloſeſte, willenloſeſte, tatloſeſte Ausflucht, die wir überhaupt erlebten. Da es aber immer gut iſt, ein Ding auch einmal von ſeiner Kehrſeite zu betrachten, ſchon um zu erkennen, ob es nicht hohl iſt, ſo kann man in Maeterlinck wenigſtens das eine ſehen: das vollkommenſte Gegenteil zum modernen Menſchen als dem Schaffer des modernen Lebens. Nur, daß man dann nicht etwa dieſes moderne Leben hohl findet, nach der Seite ſeiner Phantaſtik hin, ſondern Maeterlinck hohl, nach der Seite des modernen Lebens hin!

Die Romantik iſt mit dem Chriſtentum als einer daſeinsfeindlichen Macht in die Welt gekommen, mit der Selbſtändigwerdung chriſtlicher, beziehungsweiſe platoniſcher Ideen und ihrer Übertragung vom ethiſchen auf äſthetiſch-ſpekulatives Gebiet, die immer dann möglich war, wenn die allgemeine Weltanſchauung ſich vom Diesſeits ab und einem Jenſeits zu wandte. Romantik bekamen wir deshalb ſtets, wenn die Menſchheit mit der Wirklichkeit nichts mehr anzufangen wußte, obwohl die Wirklichkeit, im materiellen wie immateriellen, realiſtiſchen wie idealiſtiſchen Sinne, doch ſchließlich die einzig verläßliche, weder lügende noch zu belügende Wahrheit iſt, die wir haben. Die Menſchen der Antike und der Renaiſſance ſpannten die Phyſis, mit der ſie ihre Wirklichkeit in einer ſo prachtvollen Wirklichkeitskultur durchlebten, daß der Geiſt wie von ſelbſt aus ihren mächtig bewegten

Körpern drang, bis dahin an, wo auch dieſe Phyſis mitten hinein in die Reiche des Metaphyſiſchen reichte. Und ebenſo wird das moderne Leben, wenn wir es ſteigern mit all den elektriſchen und magnetiſchen Gewalten, die heute in ihm lagern, wenn wir es ganz durch und zu Ende leben zu einer modernen Kultur, ſich mit dieſer modernen Kultur auch wieder zu einem meta-modernen Leben erheben, wo wir dem Geiſt der Welt nahe ſein können, ohne doch die Erde zu verlaſſen. Die Weltanſchauung jeglicher Romantik dagegen, ſei es, daß ſie ſich an der Erde epikureiſch übereſſen, ſei es, daß ſie ſich asketiſch in ſich ſelber verzehrt, kann immer nur verzichten — verzichten auf das Leben und die Liebe, auf das Schaffen und das Glück, verzichten nur auf eines nicht, das ſie als To ἐν an die Stelle ſetzt: auf das Schauen. Im Schauen, dem buddhiſtiſchen verwandt, nur ekſtatiſcher, thaururgiſcher, oft ſogar beinahe erotiſch gefaßt, liegt immer der eigentliche Kern der Romantik: in einer Phantaſtik, die nicht aus der Wirklichkeit herausgeſehen werden kann, ſondern, über die bewußt oder unbewußt vergeſſene Dinglichkeit der Dinge hinweg, in die Unwirklichkeit hineingeſehen werden muß. Mit dieſer Phantaſtik wird dann alles bevölkert: religiös unter Verzückungen der Seele das Weltall, philoſophiſch unter Einbildungen der Erkenntnis die Vorſtellungswelt, ſchöpferiſch unter Viſionen des inneren Auges das Kunſtwerk. Das war immer ſo, ſolange es eine Romantik gibt: als die Antike in ihrer letzten Vergeiſtigung ſich auflöſte und die Neoplatoniker, dieſe Urväter der Romantik, noch einmal in Fabelweſen die Welt begriffen; dann, als im Mittelalter der chriſtliche Geiſt wie eine Blendung in den germaniſchen fuhr und die Myſtiker in Kontemplationen vor dem Höchſten erſtarrten; und zuletzt, als im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts dieſer germaniſche Geiſt, nach all den Schwächungen, die er inzwiſchen erfahren, zwar wieder erſtarkte, aber ſeine noch immer verträumten Söhne keine Kultur um ſich ſahen, die ihrer Sehnſucht entſprach, und ſie nun als die Romantiker im eigentlichen Sinne, als Literaturromantiker, wieder zurückſuchten nach Hellas oder der Gotik. Und jetzt iſt es wieder ſo, da dieſe germaniſche Kultur ringsum erſteht, endlich ſo ſtark, daß ſie ſich nur aufzubauen braucht auf dem Stoff ihres eigenen Grundes, da aber

immer noch verſprengte Träumer, den Blick auf Ruinen von früher ſchwärmend verwandt, ihre Wirklichkeit fliehen, weil ſie ihnen zu ſachlich und unſchön, wenn nicht vermeſſen und gottlos erſcheint. Die Äußerungen all dieſer Romantiken und Neuromantiken waren verſchieden, wie mit den Zeiten die Anläſſe verſchieden waren: aber der Geiſt war immer derſelbe, war daſeinmeidend und gottſuchend, war menſchenmißtrauend und gottanflehend. Nur, daß dieſer Geiſt, je mehr man ſich dem Augenblick nähert, da er ſich im Neoplatonismus zum erſten Male offenbart, um ſo mehr auch Berechtigung hatte — und je weniger Berechtigung, je mehr man ſich von ihm entfernt. Der Neoplatonismus erhielt ſich noch Jahrhunderte lang, von gräcoorientaliſchem Geiſte genährt, als wirkliche Weltanſchauung, aber ſchon die Myſtik war kaum mehr als eine Einzelanſchauung und ward ſchnell von dem erſtarkenden Leben der Renaiſſance verſchlungen; wie erſt recht die Literaturromantik vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, kaum in einzelnen Köpfen entſtanden, wieder von dem Realismus verſchlungen wurde; und wie die moderne Romantik, eben die, welche Maeterlinck repräſentiert, gegen dieſen Realismus überhaupt nicht mehr aufzukommen vermag. Mit der Aufſaugung des Chriſtentums durch das Leben, mit dem Sieg der Kultur über die Religion, der Bejahung über die Verneinung, des erlöſten Menſchenbewußtſeins über das erlöſungsbedürftige Gotteskindſchafts-Bewußtſein zu verſchwinden: das war von Anfang an die Beſtimmung der Romantik. Sie hat der Kunſt vieler Jahrhunderte wundervolle Fabeln gegeben, geradeſo, wie die Antike ihr wundervolle Formen gab: beide, die Antike und die Romantik haben ihre Renaiſſancen und, mit abnehmendem und immer mehr abnehmendem Werte und in ſchwächer und immer ſchwächer werdenden Werken, ihre Neorenaiſſancen gehabt. Aber jetzt, heute, hat die Menſchheit auch alles von ihnen verwertet, organiſch in ſich aufgenommen und dynamiſch weiter gegeben, was überhaupt von ihnen zu verwerten, aufzunehmen und weiterzugeben war, jetzt, heute, haben Antike und Romantik ihre letzten Wiederkunftsmöglichkeiten endgültig erfüllt und die Menſchheit iſt nun auf ſich ſelbſt angewieſen: ſich nur auf ſich ſelber verlaſſend, nur aus

ſich ſelbſt ihre Fabeln und Formen gebärend, ausgehend von der Welt ihrer eigenen Wirklichkeit, muß ſie ſuchen, all die neuen Erſchütterungen ihres neuen Lebens auch als neue Schönheiten in ihre neue Kunſt hinüberzutragen.

Damit iſt eine Erſcheinung, wie die Maeterlincks, von vornherein zu einer bedingungsloſen Eklektik verurteilt. Seine Philoſophie iſt nichts als eine Miſchung der alten chriſtlichen mit der alten ſtoiſchen, durchſetzt von neuplatoniſchen, mittelalterlich-myſtiſchen und modern-romantiſchen Elementen, die dem Ganzen ein gewiſſes Geheimnis, den Dunſtkreis, den Stil geben. Buddha und Chriſtus, Zeno und Plotin, Mark Aurel und Auguſtinus, Franz von Aſſiſi und Meiſter Eckart, zuletzt noch Schelling und Schopenhauer treten noch einmal auf und predigen — nur, daß all dieſe Männer zur Menſchheit ſprachen, während Maeterlinck bloß zu ſich oder ſeinesgleichen ſpricht, nur, daß ihre Weltanſchauung aus der Weltſyntheſe herausgeſchaut war, während die Maeterlincks bloß aus einer Welthypotheſe kam. Es iſt eine Philoſophie, die die Menſchheit nicht einen Schritt weiter bringt, im Gegenteil, wenn dieſe ihr gehorchte, ſie nur der Gefahr ausſetzen würde, ſtatt nach vorne zu denken, noch einmal wieder nach rückwärts zu denken. Es iſt eine Philoſophie, nicht aus der Entwicklung der Menſchheit herausgedacht und ſo fähig, endliche Erſcheinungen zu unendlichen zu erweitern, in zeitlichen Wahrheiten Offenbarungen von überzeitlichen zu ſehen. Es iſt eine Philoſophie, überhaupt nicht an Dingen gedacht, ſondern am Denken ſelber gedacht und damit, weil ſie den Boden nicht unter ſich hat, von dem ſie ins Ewige abſchnellen könnte, notwendig nur im Gemeinplatze endigend. Alle die Erkenntniſſe des Chriſtentums und des ganzen anderen Indiertums werden noch einmal wieder hervorgeholt und, die ſie einſt Endzwecke waren, als ihnen wirklich eine Zeit und beſtimmte Völker entſprachen, jetzt zu einem in der Luft hängenden Selbſtzwecke erklärt: die Selbſterkenntnis zum einzigen Daſeinsziel, die Moral zur einzigen Ethik, die Unterwerfung der Inſtinkte zur einzigen Tugend — und das alles, weil nicht herzklopfend erlebt, ſondern peinlich zuſammengetragen, weil überhaupt

nicht menſchlich, ſondern mit ſchiefer Asketenpſychologie begründet, ſo viel ſchwächer, unmutvoller, unglaubwürdiger formuliert als früher, da einſt Gott aus den Denkern ſprach, die ſolches verkündeten. Heute ſind Gottes Thron mit den alten metaphyſiſchen Vorausſetzungen auch die letzten Stützen entzogen, und unter neuen metaphyſiſchen Vorausſetzungen will die Menſchheit aus ihren Denkern ſprechen: ſchon deshalb kann ſie auch nur mit einem ſolchen Denken etwas beginnen, das mit der Menſchheit und dem Menſchlichen rechnet, all ſeinen Laſtern ſo gut wie ſeinen Läuterungen, ſeiner Kraft, ſeiner Unbändigkeit, dem ganzen wilden Leben.

Wohl verſucht Maeterlinck manchmal einen Vorſtoß zu dieſem Menſchlichen und damit dann auch in Gebiete, die zu denen gehören, welche, heute noch dunkel, von der neuen Menſchheit aus hell gemacht werden müſſen. Dahin gehört vor allem ſeine Schickſalsauffaſſung, dahin gehört, daß er ſich überhaupt an Schickſalsprobleme heranwagt, daß von Schickſalsproblemen ſeine ganze Philoſophie von ihrer ſpekulativen Seite aus geradezu handelt. Aber gerade hier zeigt ſich auch die Unfähigkeit ſeines Denkens vor der Wirklichkeit am erſchreckendſten: er dringt vor, doch er kommt genau nur dahin, wovon überhaupt erſt ausgegangen werden muß, wenn man zu einer modernen Schickſalsphiloſophie, zu einer Abfindung mit dem Schickſal in einem Sinne der Erde, und dadurch dann erſt auch in einem Sinne der Welt, gelangen will. Oder was ſoll man zu einem Philoſophen ſagen, der Schickſalsphiloſophie ſchon beinahe aus Prinzip zu treiben ſcheint, aber dabei nicht weiter kommt als zu der Einmaleins-Weisheit: „Was geſchehen wird, das wird geſchehen?“ Und über die Nullheit dieſer Erkenntnis kann auch die Dünne ſeiner Ethik nicht hinweghelfen; oder was hat die Menſchheit davon, wenn ſie vernimmt: „Es iſt weiſe, zu denken und zu handeln, als ob alles, was der Menſchheit zuſtößt, unvermeidlich wäre“? Das Labyrinth bleibt, und Maeterlinck weiß ſelbſt, daß es bleibt: daß er es trotzdem ein wenig zu entwirren ſucht, gerade mit jenem Mittel, das ſeither noch immer verſagt hat, der „Weisheit“ als ſolcher, bedeutet kaum mehr als ein Spiel und könnte die Menſch-

heit im beſten Falle zu einem Siege über das Schickſal dadurch führen, daß ſie vor ihm davonläuft. Wenn wir „weiſe“ werden, wenn wir uns in uns ſelber zurückziehen und unſeren Nabel beſchauen, wenn wir uns womöglich entſchließen, Geburt und Tod in einem freiwilligen Sterben ſelbſt zu verbinden: dann gibt es ja kein Schickſal mehr oder doch nur ein lebloſes Schickſal – es iſt nicht zu leugnen. Aber die Menſchheit will ſich nicht in ſich ſelber zurückziehen, ſondern will leben, ſie wird geboren und ſtirbt und wird wiedergeboren, und die „Weisheit“ nimmt ſogar nur einen ſehr untergeordneten Platz in ihr ein, obwohl es trotzdem der Menſchheit gelingt, ſich in einer Entwicklung nach der andern, einer Kultur nach der andern, beſtändig und mächtig ſelber zu überbieten. Über das Leben, wenn es denn nun einmal ſo aufgefaßt werden muß als etwas, über das wir uns hinwegbringen müſſen, kommt die Menſchheit zur Beruhigung und Gewißheit, ſobald es ihr gelingt, ſich ſelbſt in dieſes Leben hineinzubringen, als in ein erkanntes Drama, deſſen bewußte, wollende, tätige Spieler die Menſchen ſind. Man ſage der Menſchheit, warum und wonach ſie leben ſoll, und die Menſchheit wird in dieſen Zielen ihr Schickſal finden, nicht eines, dem ſie blind unterworfen, ſondern das ſie freudig ſelbſt iſt. Ziele ſetzen, Möglichkeiten des Menſchlichen abwägen, bis hin in die Geſetze des Ewigen, die für die Menſchheit als einen Teil der Ewigkeit ſo gut gelten müſſen, wie für das Ganze: das iſt deshalb auch der einzige Sinn des Denkens. Allein durch die Tat, als diejenige Kraft, die die Entwicklung des Werdens veranlaßt hat, und zu ihr gehört dann auch die Denk-Tat, aber nicht durch die „Weisheit“, die ſich von dieſer Entwickelung des Werdens nur losgelöſt hat, und die in der Konſequenz uns nur zu einer Loslöſung von der Natur und allem Animaliſchen führen könnte, vermögen wir dem Schickſal beizukommen – und wir kommen ihm ja beſtändig bei, in jedem Augenblick, in dem wir leben. „Weiſe ſein,“ ſagt Maeterlinck, „das heißt vor allem lernen, glücklich zu ſein, um dadurch zu lernen, dem, was das Glück an ſich iſt, eine immer geringere Bedeutung beizulegen.“ Aber jede Freude und mit ihr auch jeder Schmerz, den Menſchen haben, ſtraft dieſen Sophismus

Lüge, in ſeiner verſteckten Selbſtſucht und Selbſtgerechtigkeit ſo egoiſtiſch, phariſäiſch und alles in allem philiſtriös, wie die ganze Philoſophie Maeterlincks iſt: denn das Glück und mit ihm auch das Unglück ſind noch immer die beſten Erreger zu jener Tat geweſen, in der allein die Menſchen wiſſen, warum ſie Menſchen ſind. „Weiſe ſein," ſagt er ein andermal, „heißt durchaus nicht, keine Leidenſchaften haben, ſondern die zu läutern wiſſen, die man hat." Aber geläuterte Leidenſchaften ſind überhaupt keine Leidenſchaften mehr, und noch ſtets waren die Menſchen am ſicherſten ihrer ſelbſt und haben froh gerungen und gelitten, wenn nur das Blut ſie trieb zu allem, was ſie unternahmen, und niemand ſie zwang, ihr eigenes Fleiſch und damit ſich ſelber zu kreuzigen. Einer ſolchen Menſchheit, heldiſch aus vitaler Bewegtheit, nicht aus ſtoiſcher Ruhe, iſt auch das Schickſal nie noch als eine Ungerechtigkeit erſchienen, ſondern leicht, mit dem ganzen Optimismus der Kraft, hat ſie die ſchwerſten Verhängniſſe hingenommen als Notwendigkeiten aus höheren Gründen, von denen ſie ſelbſt vielleicht noch nicht einmal etwas wußte, die ſie nur fühlte, weil ſie ſich ſelbſt empfand als ſchaffendes Werkzeug des Schöpferwillens. Und heute, da die Menſchheit aus dem Stadium ihres Unbewußtſeins immer mehr hinaustritt in das ihres Bewußtſeins, da ſie alles Problematiſche und Relative verläßt und dafür allem Energiſchen und Abſoluten ſich zuwendet: heute müſſen wir geradezu ausgehen von der Gerechtigkeit als einer Tatſache, von der Erkenntnis, daß das, was die Welt und mit ihr die Menſchheit zuſammenhält, mag es ſich auch noch ſo widerſprechend, ſelbſt ſcheinbar ſinnlos äußern in dem, was wir Zufall nennen, die Gerechtigkeit ſelber iſt. Nacheinander ſind der antike Fatumsgedanke und die chriſtliche Gottesidee dahingeſunken: einem moniſtiſchen Beſtimmungsbewußtſein gehört jetzt die Zukunft — und mit ihm wird auch die Labyrintauffaſſung des Schickſals hinter uns liegen.

Was aber ein ſolcher Philoſoph, deſſen Philoſophie das ganze Drama des Lebens aufhebt, deſſen Philoſophie in demſelben Maße beſchränkt iſt, in dem ſie die Erſcheinungswelt beſchränkt, ſelber als Dramatiker nur geben kann, ergibt ſich aus dem engen Raume, innerhalb deſſen er das Daſein ſich abſpielen ſieht,

ſchon ganz von ſelbſt. Sein Drama wird nicht ein Drama der Wirklichkeit, ſondern nur ein Drama der Stimmung ſein können — beziehungsweiſe, da echte Stimmung ſchließlich doch immer nur von der Wirklichkeit ausgehen kann, ein Drama der Stimmungsmache. Dieſe Ohnmacht vor der Wirklichkeit hat ſich denn auch in der „Monna Vanna“ am ſchlagendſten gezeigt, als Maeterlinck verſuchte, die Wirklichkeit in den Kreis ſeiner Weltanſchauung gewaltſam einzuführen, und es ihm nur gelang, ein ganz gewöhnliches Theaterſtück ohne jede innere noch äußere Wahrheit zuſammen zu dilettieren: hier brach das ganze künſtliche Gebäude mit unausweichlicher Logik zuſammen. In ſeinen früheren Dramen dagegen, all jenen raffinierten Kurzaktern voll vlämiſchen Nebels, wie den „Blinden“, den „Sieben Prinzeſſinnen“, dem „Tod des Tintagiles“, da fand er aus dieſer Stimmungsmache heraus einen wirklichen Stil, mit den Mitteln von bald aufdringlicheren, bald aber auch feineren Senſualismen, mit den Mitteln von rein romantiſchen Suggeſtionen, von Schreckgeſtalten und Geſpenſtern hinter der Szene, oder mit den Mitteln von lyriſcheren, pſychiſcheren Suggeſtionen, ſolchen der Landſchaft und ſolchen irgendeines menſchlichen Zuſtandes, wie Angſt oder Grauen. Dieſe Dramen gelangen ihm, ſoweit die Suggeſtion ausreichend war — ſobald die Suggeſtion freilich verſagte, ſanken auch ſie dahin zurück, wo ſie mit Kunſt nichts mehr zu tun hatten, ſondern nur ein kindiſcher und unernſter Verſuch waren, für unbekannte Mächte Bilder zu finden. Dabei ſollten ſie vielleicht ſogar mehr geben als Kunſt, obwohl ſie als reinſte l'art pour l'art-Kunſt entſtanden: aber ſie ſollten das Schickſal zeigen, wie es ins Daſein hineinragt, — doch es war nicht das Schickſal, ſondern nur die ſtumme und unſichtbare Allegorie eines Schickſals. Und wenn womöglich ſogar eine neue Tragik, die klaſſiſche und die chriſtlich-romantiſche erſetzend, mit ihnen aufgeſtellt werden ſollte, ſo war es nur ein hinfälliger Erſatz und von einer wirklichen neuen Tragik ſo weit entfernt, wie die Marionetten, die in dieſen Dramen an ihren Drähten hin und her fuhren, von leibhaftigen Menſchen — wie dieſer ganze Marionettenſtil vom Lebensgewühl.

Um zu einem neuen Tragikbegriff zu gelangen, dazu müßten

die Geiſter, die es heute ſo gut gibt, wie es ſie immer gegeben hat und immer wieder geben wird, Geſtalt annehmen — Geſtalt aber hat ſtets nur die Wirklichkeit. Dieſer neue Tragikbegriff wird ſich ganz von ſelbſt mit dem neuen Schickſalsbegriffe entwickeln, er wird von dem Verhängnis abhängen, mit dem die Menſchen der neuen Kultur, eben weil ſie Menſchen ſind, ihrer energetiſchen Beſtimmung nicht ganz und allzeit gewachſen ſein können, als freie und ſich ſelbſtbeſtimmende Menſchen zu handeln; und aus ihren ſchrecklichen und zerſtörenden oder ihren lächerlichen und verfehlten Handlungen werden dann die neuen Tragödien und Komödien erwachſen. Doch wie ſollte von all dem die Kunſt Maeterlincks etwas wiſſen, da ſeine Weltanſchauung nichts von ihm weiß?! Dazu gehörte ein Dichter, der nicht aus einem Volke der Stille und des Sterbens kommt, ſondern von den Stätten des Lärms und des Lebens.

Rodin.

Frankreich ist das Musterbeispiel eines Landes, in dem der Klassizismus alles verdorben, was in den jungen Tagen des Volkes einmal von der lebendigen zur künstlerischen Entwicklung hingedrängt hat. Der ganze breite Vorstoß ins Natürliche, der dann im neunzehnten Jahrhundert noch einsetzte, war nichts als ein Versuch, in letzter Stunde wieder gut zu machen, was die Jahrhunderte vorher so schlecht gemacht hatten. Sonst jedoch muß man tiefer als in jedem anderen Lande, muß man tief bis zum Mittelalter hinabsteigen, um auf die Spuren einer Kultur zu stoßen, die frei und nur aus den Wurzeln ihrer eigenen Kraft dem Erdboden entwachsen war. Freilich war auch das keine eigentlich französische Kultur, so wie wir das Französische heute verstehen, nachdem der Grundstamm der Nation sich endgültig vom Germanischen zum Romanischen verzüchtet hat. Damals fühlte, lebte, arbeitete das Volk von seiner Volksenergie aus noch wirklich fränkisch, nicht lateinisch, und der Nordosten des Reiches hatte nicht nur die politische und religiöse, sondern auch die künstlerische und allgemein vitale Führung. Keine grundsätzlichen Unterschiede bestanden zwischen den Rassen Frankreichs und Deutschlands, die Entwicklung war hier wie dort die gleiche, ja, fast die gemeinsame – geradeso wie man auch politisch hier wie dort in Karl dem Großen seinen ersten Kaiser gemeinsam erblickte. Beide Länder hatten sich aus dem Barbarensturm der Völkerwanderung heraus-

gerettet, beide Länder gingen nun daran, ſich den Ausdruck ihres Lebens zu ſchaffen, und zunächſt ſtanden ſie noch auf ganz derſelben Stufe dieſer Entwicklung. Zahllos waren die Beziehungen, die zwiſchen Köln und Paris oder den Städten Flanderns hin und her ſpielten. Wallonen und Lothringer, Söhne der Bourgogne und der Champagne: das waren die bedeutendſten Männer Frankreichs. Selbſt einen Myſtiker, Ruysbrock, Meiſter Ekarts vlämiſchen Bruder, hat dieſes ſelbe Frankreich damals hervorgebracht, das ſpäter zum unmyſtiſchſten und dafür rationaliſtiſchſten Volke Europas werden ſollte. Ebenſo lag die primitive Malerei beider Völker dicht nebeneinander, beſeelt von demſelben feinen Geiſt der Ekſtaſe, der überall die Gotik durchzog. Und als äußeres Wahrzeichen dieſer Gotik ragten überall die großen Kathedralen empor: maſſiger, maſſiver, monumentaler vielleicht in Deutſchland, eleganter, graziöſer, preziöſer vielleicht in Frankreich — aber hier wie dort aus demſelben ſpirituellen Drang zeitgeiſtentſtiegen und himmelanragend. Überhaupt empfanden die beiden Völker ſelber das Verbindende und Gemeinſame viel ſtärker als das Trennende und Beſondere: erſt wir haben heute die nötige Rückſchau, um zu erkennen, wie ſchon damals, nur in vorläufigen und beinahe unweſentlichen Merkmalen ſich äußernd, die ſo durchaus verſchiedenen Wege der Zukunft ſich ankündigten, wie ſchon damals, um es rund auszudrücken, das deutſche Volk das ſchwerere und das franzöſiſche das leichtere war.

Die Entſcheidung brachte der Augenblick, als die Renaiſſance ins Land kam. Geradeſo, wie das franzöſiſche Volk als Raſſe um dieſe Zeit beinahe bewußt den lateiniſchen Typus annahm, griffen ſeine führenden Geiſter auch künſtleriſch das klaſſiſche Ideal rückhaltlos auf; und die Folge davon war dann ſcheinbar ein Rieſenſchritt nach vorwärts, in eine ganz und gar neue Kultur. Für Deutſchland dagegen bedeutete die Renaiſſance nur ein Erlebnis, das man mehr draußen erfuhr, als daß man es drinnen ſich breit machen ließ, dem man auf jeden Fall nur geſtattete, in die eigene Anſchauungsweiſe ſich einzuſchmelzen, nicht aber ſie um und umzuſchmelzen: und die Folge davon war hier dann, als Tempo ausgedrückt, allerdings ein Stillſtand, als Wert genommen aber

eine Verinnerlichung, Verſtärkung, Bereicherung – der Volksboden war kräftig genug, die Renaiſſance auch wirklich in ſich aufzunehmen und ſie alle, die Dürer, Holbein und Cranach, Peter Viſcher und Hans Sachs, haben darüber nicht den Zuſammenhang mit der nationalen Vergangenheit aufzugeben, oft noch nicht einmal den mit der gotiſchen Phantaſtik zu unterbrechen brauchen. Ganz anders in Frankreich: hier ſollte die Renaiſſance mit dem Volksboden überhaupt nicht in Berührung kommen, bei jenen führenden Geiſtern vielmehr, die das klaſſiziſtiſche Ideal aufgegriffen, verblieb es auch; vor allem der Hof akzeptierte es offiziell, und der Kunſt, eben weil ſie nur einen Rückhalt in ihm, aber nicht in dem Volk hatte, blieb nichts anderes übrig, als es immer mehr zu einem höfiſchen Selbſtzweck rein formaliſtiſch hinauszutreiben. Wie verſchlungen wurden von der franzöſiſchen Erde alle evolutioniſtiſchen, nationalen, raſſigen Elemente, der gerade Sinn für das Organiſche ſelber entſchwand, um dem ſchiefen für das Allegoriſche Platz zu machen, der auf Umwegen auszudrücken ſuchte, was man die Dinge ſelbſt nicht mehr ſagen laſſen konnte. Eine aufgeklebte, keine eingeborene Kultur entſtand: das Barock. Das Volk aber ging völlig leer bei ihr aus, um ſich überhaupt nicht mehr ſchöpferiſch, ſondern zuerſt ſkeptiſch, dann kritiſch, ſchließlich revolutionär gegen den Hof zu wenden – doch bis dahin vergingen Jahrhunderte. Inzwiſchen aber beherrſchte der Barockſtil das Land und das Leben, voll Heroik, weil die Hofhaltung heroiſch war, aber auch, bei deren innerer Verlogenheit, voll Pathos, Bombaſt und Rodomontade. Zur Phraſe wandelte ſich um, was Ideal hätte ſein ſollen – die Kraft und die Schönheit, die man über Italien von der Antike gelernt. Dieſe Phraſe blähte ſich überall: in den Werken der Architekten und Skulpteure bauſchte ſie ſich ſo gut, wie ſie in den Werken der Maler und Dichter ſich ſpreizte, und in denen wieder ſo gut, wie in den Taten der Staatsmänner und Feldherren, oder auch der Schneider und Perückenmacher der Zeit. Davon blieb Deutſchland verſchont, wenigſtens wenn man von den paar Höfen, wie Wien und Dresden, abſieht, die die Mode mitmachten: freilich wurde es in Deutſchland damals künſtleriſch immer toter, während in Frankreich ein

ungeheures Schaffen ſich regte; wir haben kaum einen einzigen Namen, während in Frankreich Pilon und Puget, Pouſſin, Corneille und Racine nur die glänzendſten von zahlloſen glänzenden ſind. Aber dafür wurde auch bei uns nicht ſo viel Kraft unwiederbringlich verpufft, Geſchmack unheilbar verſchändet, Blick unrettbar verdorben: unſere Unkultur war beſſer als jene Miß- und Überkultur, denn ſo erhielten wir uns wenigſtens, wenn wir im Augenblick auch arm blieben, die Möglichkeiten für einen Reichtum der Zukunft; die Vorausſetzungen für eine ſpätere Entwicklung blieben rein und geſund — kurz, wir hatten noch Zukunft.

Wohl ſuchte der franzöſiſche Hof ſelbſt aus der Unnatur ſeines Stiles herauszukommen, als er ſich mit ihm ganz überladen hatte und wieder etwas Sehnſucht nach Natürlichkeit verſpürte: im Rokoko. Aber es war vom franzöſiſchen Hof aus zu ſpät, an die Stelle des Schwulſtes trat nur Zierlichkeit, und auch die war wieder nichts als eine Künſtlichkeit: ſie konnte bloß brechen, nicht tragen. Hier mußten andere Mächte eingreifen und von Grund auf aufräumen mit der reinigenden Macht von Elementen, die über das verunſtaltete Daſein dahinfuhren und alles zerſtampften, was längſt ſchon innerliches Getrümmer war: ein Geſchäft, das die Banden der Kommune und die Kohorten des Bonaparte dann gründlich beſorgten und dadurch endlich wieder Luft ſchafften in Frankreich. Das Verdienſt jedoch, nunmehr all die Dinge, die dinglichen und die menſchlichen, die man in dieſer Luft mit einem Male wiederſah, der Kunſt gewonnen zu haben, gehört nicht Männern der Revolution und nicht Männern des Empire, ſondern in einer Entwicklung, die bis an unſere Tage heranreicht, Männern der Ziviliſation des neunzehnten Jahrhunderts: Balzac dem Dichter, Manet dem Maler und Rodin dem Bildhauer.

Die Entwicklung einer Bewegung iſt immer die Übertragung derjenigen Werte, die man auf einem Gebiete gewonnen hat, auf die Flächen der anderen: ſchon deshalb hat es nichts Auffallendes, daß Rodin der Letztgekommene iſt. Die Not der Malerei war größer als die der Skulptur, und noch größer war die der Dichtung: deshalb mußte zunächſt hier einmal eingeſetzt, mußte

die Sprache und dann die Farbe von der Macht der Tradition gelöst, der Weg vom Schematischen zum Natürlichen mit dem Beispiel des geläuterten Wortes und des gereinigten Bildes beschritten werden – dann erst konnte man daran gehen, auch das Ding an sich, den verkörperten Raum, wieder so selbständig zu machen, wie der sprachliche Begriff und der malerische Anschein von ihm wieder selbständig geworden war. Und noch heute scheint die Not der Architektur nicht groß genug zu sein oder doch in Frankreich nicht als groß genug empfunden zu werden, um auch hierhin die Bewegung zu tragen. Ja, eigentlich weist die Tatsache, daß Rodin der Bildhauer und nicht Rodin der Hausbauer kam, darauf hin, daß diese Aufgabe der Zeit, die in anderen Ländern inzwischen erkannt ward: eine naturalistische Architektur – von Frankreich aus ihre Lösung nun nicht mehr zu erwarten hat.

Auf jeden Fall liegt hierin, daß Rodins Skulptur keine ist, die sich aus einer Architektur gelöst, sondern eine, die sich als solche aus dem Blocke gehoben, zugleich schon ihr Wesen, das sie so ganz umschließt, wie die Form den Inhalt. Eine Skulptur, die aus einer Architektur herauswächst, wie die griechische und die gotische, kommt damit zugleich auch aus der Weltanschauung des Volkes – die ganze Nation hat an ihr mitgearbeitet. Eine Skulptur dagegen, die im Atelier entsteht, wie die alexandrinische und die römische, kommt im besten Falle nur aus der geklärtesten Dinganschauung, deren ein Volk fähig ist – in einem einzelnen Künstler. Rodins Kunst ist von dieser Art: ohne Weltanschauung, voll Dinganschauung – geradeso wie Frankreich ist: ohne Weltanschauung, voll Dinganschauung. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir bei Balzac und bei Manet haben und die sich wiederholen muß, solange Franzosen künstlerisch schaffen: denn was sich hier in seinen fernsten Nachwirkungen äußert, das ist die Nationaltragik selbst, die die Rasseentwicklung verschoben und aus einem seelischen endgültig ein verständiges Volk gemacht hat. Rassemäßig kann man diese Nationaltragik denn auch nur bestimmen: sie begann mit dem Augenblick, da die Rasseelemente vor der Wahl zwischen Germanentum und Lateinertum sich für das letztere entschieden und wie unter einem geheimen

Banne zu einem veränderten Charakter getrieben wurden: Rabelais fühlte die Gefahr, Rabelais lehnte ſich dagegen auf mit ſeinem Rieſengelächter, aber ſchon hatte die Zeit nur ein Ohr für das Luſtige, nicht für das Ernſte darin. Nach ihm wurde auch für die Kunſt endgültig die Aufklärung gegen die Offenbarung, die Strebſamkeit gegen die Begeiſterung, die Arbeit gegen die Inbrunſt vertauſcht: Kritik trat an die Stelle der Kontemplation, Technik an die der Inſpiration, und von den Perſönlichkeiten aus wurden nach dem letzten Genie Rabelais nur noch Talente geboren. Auch Rodin iſt in erſter Linie wieder aufgeklärter, ſtrebſamer, arbeitſamer Menſch, auch er verdankt wieder alles der Selbſtkritik und der Technik, auch er erſcheint wieder als das ſpezifiſche Talent: nur hat er dies Talent in einem ſolchen Maße, daß es bei ihm ſchon wieder zum wahren Genie wird, wenn auch nicht in dem eruptiven Sinne, den wir damit verbinden, ſondern in dem mehr manuellen, wie er für Frankreich gilt.

Die Vertauſchung des Untergrundes, die Verſchiebung des Volkselementes, die Veränderung des Nationalcharakters, die mit Frankreich um den Ausgang des Mittelalters geſchah, hat ſein ganzes ſpäteres Geſchick beſtimmt. Jene mehrhundertjährige Aufnahme des Klaſſizismus iſt nur eine formale Folgeerſcheinung – nach der Seite der Kunſt allerdings die empfindlichſte. Nach der Seite der Weltanſchauung jedoch machte ſich die Entwicklung, dieſes Beiſpiel einer Raſſekreuzung, die für das ſich ergebende dritte, das heutige franzöſiſche Volk, einmal *nicht* heilvoll ausſchlug, in noch ganz anderen und weit ſchwereren Erſcheinungen ſpürbar. Schon daß das franzöſiſche Volk ſich die klaſſiziſtiſche Kunſt ſo einfach aufzwingen ließ, daß es ſich ihrer nicht erwehrte, indem es eine eigene dagegenſtemmte, daß es immer nur dieſe Boileaus, nicht einmal einen Leſſing, nicht einmal einen Herder hervorbrachte, war als Symptom im Grunde bedenklicher für das Volk ſelbſt, als für ſeine Kunſt. Dann gehört aber vor allem die Ablehnung des Proteſtantismus hierhin, die ſich aus Frankreichs freiwilliger Erklärung zum Lateinertum ja beinahe von ſelbſt ergab: nicht ungeſtraft konnte es darauf verzichten, an dieſer einzigen großen geiſtigen Erneuerung teilzunehmen, die die Menſchheit ſeit dem

Christentum gesehen; um wieviel allerbeste Volkskräfte machte es sich nicht schon allein dadurch ärmer und die aufnehmenden Länder naturgemäß reicher, daß es Hunderttausende von Geistern, und gerade seine geistigsten Geister, zwang, das Vaterland zu verlassen — ganz abgesehen davon, daß ihm auch zur Allgemeinerziehung der nachfolgenden Geschlechter, bis heute, ein so starkes, männliches, sieghaftes Gewissen und Bewußtsein des Menschseins verloren ging, wie es der Protestantismus allen protestantischen Völkern mit auf den Weg gab. Später wurde dann statt der protestantischen Ethik die skeptische Philosophie als Ausdruck des nationalen Denkens entwickelt: aber für das Volk war das erst recht kein Ersatz, das Volk blieb denn auch ruhig bei seinem Katholizismus, indes die Künstler, die aus dem Volke hervorgingen und wie jeder junge Franzose in die Sehweise dieses geistvollen Zweifler-, wenn nicht Spöttertums hineingerieten, damit das Leben bereits anfänglich auf sein Unfruchtbares hin anzuschauen lernten. Einen wirklichen Ersatz brachte schließlich, wenn auch nur vorübergehend, der Patriotismus der Revolution und namentlich, von Napoleon geschickt ausgenutzt, des Empire: aber als dann die politischen Resultate zusammenbrachen, da verschwand mit ihnen auch wieder der nationale Elan, der zu ihnen hingerissen, und dem französischen Volk blieb im neunzehnten Jahrhundert nichts anderes übrig, als den nivellierenden Aufklärungsidealen eines Materialismus zu leben, der die Erbschaft des immerhin noch aristokratischeren und subjektiveren Skeptizismus antrat.

So kann man von einem französischen Künstler nicht wohl eine Weltanschauung verlangen, der sich seine Werke entringen sollen wie das Gebilde dem Chaos, das Metrum dem Rhythmus, das Wort der Seele. Chaos, Rhythmus und Seele sind nun einmal ausgeschaltet aus dem französischen Innenleben, wenn man es in dem mystischen Sinne eines ganzen Volkslebens nimmt: nicht umsonst gibt es nur eine französische Wissenschaft, die sich wohl in glänzende Spezialismen auflöst, aber keine eigentliche schöpferische Philosophie ist — ebenso wie es wohl eine französische Musikliebe gibt, die sogar auf jede sentimentale Melodie herein-

fällt, aber keine eigentliche ſchöpferiſche Muſik. Das franzöſiſche Volk iſt zu früh gealtert, iſt ſchon viel zu weit entfernt von ſeiner eigenen Jugend, als daß in ihm noch Verbindungen mit den Urkräften beſtehen könnten, wie ſie Philoſophie, Muſik und alle Offenbarungskunſt vorausſetzen. Wohl wird manchmal noch ein Einzelner irgendwelcher Tiefen teilhaftig, die ſonſt dem Geiſt wie der Sprache ſeines Landes verſchloſſen zu ſein pflegen: aber man kann gewiß ſein, daß er dann auch, gleichſam den Gegenſatz alles Franzöſiſchen aus dem Franzöſiſchen ſelbſt heraus beſtätigend, kein reiner Franzoſe iſt, ſondern irgendein Außenſeiter der Raſſe – man denke nur an den Normannen d'Aurevilly und den Lothringer Verlaine, die beide aus der Genealogie der franzöſiſchen Kunſt wie herausfallen und gegen den ſonſtigen Typ des franzöſiſchen Künſtlers wie abſtechen. Den Wert, den ein franzöſiſcher Künſtler nach Geburt und Raſſe nur haben kann, muß man deshalb in einer ganz andern Richtung ſuchen: in einer, die einem alten und in einer beſtimmten Linie geleiteten Volke auch wirklich entſpricht, und nicht einem jungen und ſeine Bahnen erſt ſuchenden. Er liegt in der Beſtimmung, die ein für allemal einem franzöſiſchen Künſtler gegeben ſcheint: ſich geradeſo, wie das Volk ſich ganz auf das Leben als das Leben beſchränkt, auch ſeinerſeits auf die Kunſt als die Kunſt zu beſchränken. Das hat, innerhalb der Sondergrenzen, die ſie ſich ſelber noch ſteckten, trotz des Regelkrams, mit dem ſie die Kunſt gleichſetzten, die Klaſſiker ſchon bedeutend gemacht. Und das hat jetzt den Naturaliſten, die die Kunſt endlich auf die Wahrheit ſtellten, ſtatt auf die Regel, erſt recht wieder ihre Bedeutung gegeben: Rodin ſo gut wie vor ihm Balzac und Manet.

Dabei kann man dieſes Beſtreben: die Kunſt auf die Kunſt zu beſchränken, nicht ohne weiteres mit einer l'art pour l'art-Bewegung gleichſetzen. Ein l'art pour l'art-Künſtler will im Kunſtwerk wirklich nur ein Stück Kunſt-für-die-Kunſt geben – als Selbſtzweck. Ein franzöſiſcher Künſtler dagegen will ganz einfach Kunſt geben – als Endzweck. Die Kunſt iſt eine Technik: ſo heißt klipp und klar das Geſetz des franzöſiſchen Schaffens, und es ſchließt dabei den Künſtler, den Techniker auch als Per-

ſönlichkeit, nicht etwa aus. Wer Eigenes hat, der mag von dieſem Eigenen hinzutun, ſo viel er will: und auch der franzöſiſche Künſtler erlebt ja in ſeinem Leben, auch ihm begegnen Freuden und begegnen Schmerzen auf der Erde. Nur wird ihm dieſes Leben, werden ihm dieſe Schmerzen und dieſe Freuden nicht ſo tief gehen, nicht bis dahin, wo die Menſchenſeele mit der Volksſeele und dieſe wieder mit der Weltſeele eins zu werden ſcheint. Auf jeden Fall wird er ſie auch in ſeiner Kunſt immer nur aus ſeiner Dinganſchauung heraus, die bei ihm an Stelle einer Weltanſchauung ſteht, und auch immer nur als phyſiſche, nicht als metaphyſiſche Phänomene behandeln. Sie können in ſeinem Werke nachzittern mit aller Körperlichkeit, Irdiſchkeit, Menſchlichkeit — aber an ſich werden ſie ihm ſtets nur ein Kunſtding, ein Formſtoff, eine Sache ſein. Eigentliche L'art pour l'art aber würde eine ſolche Kunſt, dieſe „Sache" zu erfaſſen, erſt dann werden, wenn die mit ihr verbundene Technik vom Konkreten ſich löſend zum abſtrakten Selbſtzweck geworden wäre, wenn man *mit* dem Mittel nicht mehr, ſondern das Mittel ſelbſt darzuſtellen ſuchte. Das war im Klaſſizismus der Fall Racines, der aus der klaſſiziſtiſchen Tragödie ein äſthetiſches Spielzeug machte, um nicht mehr Dramen, ſondern die Antike ſelber zu geben. Das iſt im Impreſſionismus der Fall mancher Neoimpreſſioniſten geworden, wenn ſie ihre impreſſioniſtiſchen Mittel nicht zum Bilde gebrauchten, ſondern zum Experiment. Ebenſo iſt die neuere Dichtung ſtellenweiſe bei einer Erſchöpfung des Inhalts und der Sprache ſelbſt angelangt, die ſchon nicht mehr zu geſtatten ſcheint, Dinge auszudrücken, ſondern nur noch Ausdrücke auszudrücken. In der Plaſtik jedoch, die mit Rodin ſoeben erſt neu und kräftig einſetzt, noch ganz getragen von dem Gedanken, der ſie geboren, kann von einer l'art pour l'art noch lange nicht die Rede ſein, und Rodin ſelbſt iſt wieder ein ſo echter, ehrlicher Künſtler, der ſein Handwerk liebt, nicht um des Handwerks, ſondern um der Werke willen, wie Balzac, wie Manet, wie nur je ein Franzoſe es getan, der es ernſt nahm mit dem Schaffen — der Technik.

Überhaupt fällt Rodin nicht aus ſeinem Lande heraus und als Plaſtiker nicht aus der Plaſtik ſeines Landes, ſondern ſteht

feſt und mitten in der Entwicklungslinie. Das wird man freilich ganz erſt erkennen, wenn Zeit über ſeine Erſcheinung hingegangen, und man Abſtand zu ihr und damit auch zu ihren Vorausſetzungen hat. Vorläufig wirkt er dazu zu überraſchend, faſt verblüffend — nach all der glatten, öligen Plaſtik, in der die franzöſiſche und mit ihr die geſamte europäiſch-eklektiſche ſchließlich geendet hatte. Wir haben uns an ſeine Formen bloß noch nicht gewöhnt, wir ſehen ſie immer noch auf ihr Neues an, und nicht auf ihr Altes und Ewiges, das ſie auch haben, wie die Stile Balzacs und Manets es hatten, die uns auch zuerſt ſo erſchreckten. Hinzu kommt dann, daß er tatſächlich keine unmittelbaren Vorgänger hat, die den Übergang zu ihm vermittelt und unſere Sehweiſe auf ihn vorbereitet hätten: aber die hatte Balzac und Manet auch nicht, und ſo wird es uns mit Rodin gehen, wie es uns mit dieſen ſchon gegangen iſt: daß wir eines Tages ſehen, wenn die Unterſchiede von geſtern und morgen ſich über Rodin verwiſcht, wie zwar nicht ein Einzelner, wohl aber die geſamte franzöſiſche Kunſt Vorgängerin geweſen, wie in ihr die Bedingungen für ihn gelegen, wie ſie immer ſchon auf ihn hingearbeitet. Wir werden dann finden, daß zwiſchen ihm und der Tradition gar kein Art-, ſondern nur ein Wertunterſchied beſteht: einer allerdings, der ungeheuer iſt — doch das fühlen wir ja heute ſchon. Ganz im allgemeinen ſteckte das Naturaliſtiſche bereits im Romantizismus: ſchon der war eine Notwehr gegen den Klaſſizismus, ſchon Delacroix beſaß die Grundwahrheiten des Impreſſionismus als Grundahnungen, aber auch von einem Klaſſiziſten wie Ingres beſitzt ein Manet manche Linie, von einem Géricault ein Degas manche Bewegung — und das geht ſo fort bis hinab zu Fragonard, Watteau und den vlämiſchen, holländiſchen und ſpaniſchen Urahnen. Und ebenſo reicht die Verwurzelung Balzacs weit zurück: bis zu den wüſten Sittenſchilderern des achtzehnten Jahrhunderts, denen die allgemeine Verrottung ein Anlaß war, auch in der Literatur auf einmal menſchlich, ſtatt klaſſiſch zu kommen. Und noch weiter reicht womöglich die Verwurzelung Rodins — nicht nur bis zu den Plaſtikern der Romantik wie Rude, nicht nur zu denen des Empire, der Revolution und des

Rokoko wie Houdon, sondern auch über die noch hinaus bis zu denen des Barock und der Renaissance selbst, wie Puget.

Denn was ist dieses Neue, dieses Überraschende, dieses Verblüffende an Rodin eigentlich, was ist dieses Eisengesäete, von dem wir uns kaum vorstellen können, es sei der Erde entstiegen, von dem wir eher schon glauben möchten, es sei als ein Meteorstein vom Himmel herabgefallen? Was ist es anders als die Kraft, die nach all der Unkraft, die durch die Plastik unmittelbar vor Rodin gegangen, in Frankreich und überall, heute so jäh, so fremd, so unerhört erscheint? Kraft aber hatte die französische Plastik immer, in ihren guten Zeiten wenigstens, solange sie nicht in ihr Gegenteil umschlug und verweibte und veralberte. Die große nationale Plastik des Mittelalters war freilich auch mit diesem Mittelalter untergegangen, geradeso wie die primitive Malerei, Dichtung und Musik, während in germanischen Ländern die Gotik auch in die Renaissance noch hineinwuchs. Aber was sich über diesem scharfen Strich erhob, der die Entwicklung Frankreichs wie abgeschnitten und auf eine ganz neue Basis gestellt: die neue höfische Plastik, die die Renaissance schwer aus dem Boden schlug — sie ward geradezu bewußt als eine Kraftleistung geboren. Man merkte es ihr an, daß sie kriegerischen Zeiten entsprach, Epochen der Rüstung und Eroberung, Epochen einer heroischen Lebensauffassung, die sich am liebsten vermessen hätte, den ganzen Erdkreis zu besitzen. Man fühlte es, für das selbstgefällige Auge eines Monarchen von Louis des Vierzehnten Art waren diese Bildwerke schmeichelnd bestimmt, und Blicke von Marschällen, die siegreich aus dem Feldlager kehrten, sollten zufrieden auf ihnen verweilen. Das änderte sich zwar vorübergehend im Rokoko: aber schon die Revolution und erst recht das Empire brachten eine Wiedergeburt ganz im alten Sinne, bloß mit dem einen Unterschiede, daß jetzt an die Stelle der pathetischen Heroik des Barock eine mehr asketische trat, und Napoleon und seine Marschälle eine etwas größere innere Berechtigung hatten, sich diese fester, zäher, sehniger gewordenen Gestalten und Gruppen, die jetzt entstanden, als Ebenbilder ihrer eigenen Taten anzusehen. Die ganze Zeit über war das Titani-

ſche Thema, nicht das Prometheiſche, das Berge des Geiſtes verſetzt, ſondern das Muskulöſe, das ſich ſtrafft im Gefühl ſeiner Körperſtärke. Schon die Stoffe ſelbſt zeigen das: zuerſt, als man noch nach cinquezentiſchem Vorbilde in Mythologien dachte, behandelte man nichts lieber als Atlas oder Herkules oder irgendeinen ähnlichen Giganten. Später, als die ganze künſtliche Paradekultur zuſammenbrach und Frankreich beim Republikanismus anlangte, bevorzugte man die ſtrengen, unerbittlichen, mit allen Tugenden der Willensſtärke einherſchreitenden Römerhelden und ſchuf Spartakus- und verwandte Geſtalten, die dieſem Ideal in Geſicht und Haltung entſprachen. Und noch ſpäter, in der Romantik, als man in Napoleon zum erſten Male einen wirklichen Kondottiere erlebte und keinen Theatermedici, wie die Bourbonen geweſen, da nahm man ſich all die wilden und ſchrecklich-ſchönen Renaiſſanceleute ſelbſt vor, die italieniſchen und nicht die franzöſiſchen, behandelte man Delacroix- und Victor Hugo-Stoffe auch in der Plaſtik, und ſchuf Ugolino- und ähnliche Gruppen, in denen ſich der tragiſche Rauſch einer abenteuerlichen und gewaltſamen Zeit verſinnbilden ließ. So war die franzöſiſche Plaſtik immer eine der Force, der geblähten oder gekrampften Stellungen, des geſpannten oder verzerrten Ausdruckes. Sie übernahm von der Renaiſſance nicht das Wundervolle der Florentiner, das fühlte man in Frankreich gar nicht und wird es nie fühlen: Diana, die herbe, wenn man ſie auch elegant gab, und nicht Athene, die ſüße oder ſchreckliche, war die Göttin dieſer Plaſtik. Aber ſie kam in gerader Abſchwenkung von dem Titaniſchen des Michelangelo, ſetzte da ein, wo dieſer aufgehört hatte und zunächſt nur noch die Übertreibung übrig ließ. Daher dann das Majeſtätiſche und Koloſſaliſche, aber auch das Dekorationsmäßige, Effekthaſcheriſche und Virtuoſenhafte dieſer franzöſiſchen Plaſtik. Rodins Plaſtik jedoch iſt keine andere: nur daß er ein Ende gemacht hat mit dieſem Dekorationsmäßigen, Effekthaſcheriſchen und Virtuoſenhaften, daß er das Majeſtätiſche und Koloſſaliſche alleingenommen und wieder auf ſich ſelber geſtellt, daß er alles, was ſeine Vorgänger immer nur von außen nach innen gearbeitet — und meiſt noch nicht einmal nach innen — zum erſten Male wieder von innen nach außen gearbeitet hat.

Das ist seine Tat – und da er durch sie gleichzeitig etwas getan, was all die Jahrhunderte Plastik nicht gekonnt, ist es eine, die ihn in der Entwicklung und um diese Jahrhunderte herum auch im Geiste mit Michelangelo verbindet, als den ersten organischen Plastiker mit dem letzten organischen Plastiker. Diese innere Beziehung läßt dann vor Rodin so an Michelangelo und vor Michelangelo so an Rodin denken. Beide grüßen einander als Erscheinungen, die die Kraft wieder teilen, aus der Tiefe zu holen, was die Klassizisten, die zwischen ihnen stehen, in ihrer Unfähigkeit, Michelangelo noch zu überbieten, stets nur epigonisch veroberflächlichten. Sonst trennt sie natürlich alles: Rodin ist geradeso ein Anfang, eine neue Primitivität, wie Michelangelo ein Ende war, die Höhe der Renaissance, hinter der es unfehlbar hinabgehen mußte zur Dekadenz des Barock und Berninis. In Michelangelo schloß eine Weltanschauung ab, die niemandem mehr dienen konnte, weil sie bereits allen gedient hatte, mit Rodin dagegen schließt sich eine neue Technik auf, die allen dienen wird, an die sein Ruf geht.

Zunächst hat sie ihm selber gedient: zu einem Werk, das groß und weithinausreichend ist, hinein in das Schaffen der Zukunft, in die Kunst heute noch ungeborener Geschlechter. Der Gedanke an sich, den Impressionismus auf die Plastik zu übertragen, war einfach: aber er mußte nicht nur gedacht, sondern auch erprobt werden. Immerhin wäre es denkbar gewesen – bei der Neuheit, die der Gedanke hatte –, daß dazu erst einmal eine Experimentatoren-Natur nötig gewesen wäre, die vielleicht mit ein paar wenigen aber tollkühnen Werken den Weg wies. Doch die Franzosen kennen nun einmal diese Problematiker als Vorläufer nicht, ihnen verwirrt sich die Welt nicht über irgendeiner Idee, wie den Deutschen, die zu jeder Aufgangsnatur immer erst ein paar Untergangsnaturen brauchen. Die Franzosen sind praktischer, psychisch unbehelligt, metaphysisch unbeirrt, sie gehen, wenn auch dafür ärmer um die letzten Bereicherungen, die erst die inneren Gefahren geben, geradeaus los auf das Ziel: und so hat auch wieder Rodin seine Tat nicht nur in die Welt geworfen, sondern auch selber zu Ende geführt, mit unerschütterlicher Arbeit zu einem mächtigen Werke.

Er hat mit diesem Werke keine neue Vision aufgetan von

unſerer Zeit, denn ſeine Phantaſie blieb im weſentlichen nicht klaſſiziſtiſch, aber klaſſiſch, blieb renaiſſanciſch. Aber er hat in ungezählten Beiſpielen ein für allemal feſtgelegt, wie von nun an gearbeitet werden muß. In ſeinem Werke finden ſich ſogar auffallend viele Vorwürfe, die ſchon Jahrhunderte lang Künſtlern Thema geweſen und durch die Rodin, wenn auch er ſie aufnimmt, — ohne daß man thematiſch irgendwie ſpürte, daß das Erdbild ſich inzwiſchen von Grund auf, wie unter einem neuen Magnetſtrom, verändert hat — ſich noch beſonders mit der Tradition der franzöſiſchen Plaſtik verknüpft: man erinnere ſich ſeines „Ugolino“, ſeines „Perſeus mit der Gorgo“, ſeines „Heiligen Johannes nach der Enthauptung“, ſeines großen Planes zu einem „Höllentor“, das geradezu dantesk komponiert iſt. Andere Vorwürfe, ſein techniſches Genie ſo klar wie nur möglich beſtätigend, ſind wieder rein maſchinell: ſüdamerikaniſche Republiken beſtellen bei ihm Reiterſtandbilder für irgendwelche beliebigen Generäle und Präſidenten, und Rodin übernimmt die Arbeit, die nur ſeine Hand, aber niemals ſeinen Menſchen angehen kann. Der Menſch Rodin iſt dagegen einzig in jenen lyriſch-dramatiſchen Gebilden durchgebrochen, wie „Das Alter der Jünglingskraft“, „Die innere Stimme“, „Der Kuß“ — aber auch hier hat er weit weniger, wie Munch das getan, aus unſerer Zeit heraus ein Unſagbares plötzlich ſagbar gemacht, als ein bis dahin immer ſchon Vorhandenes, aber in dieſer Weiſe noch nicht Geformtes, zur Form ſeiner eingeborenen Wahrheit gezwungen. Bei Munch ſieht man in ringende Welten, bei Rodin ſteht man vor ewigen Werten: bei Munch iſt freilich deshalb auch erſt alles Verſprechen, und bei Rodin alles Gewißheit — doch die großen inneren Möglichkeiten, die neuen Wetterleuchten einer veränderten Tragik, eines veränderten Schickſalsbegriffes, einer veränderten ganzen Weltanſchauung blitzen bei jenem, nicht bei dieſem auf. Rodin gibt nur die äußeren Möglichkeiten, gibt, zurückgeführt auf die letzte, ſchlichteſte, unleugbarſte Gewißheit, die man vor ſeinem Werke haben muß, die Tatſache, daß er uns eine neue Technik geſchaffen hat, die zureichend ſein wird auch für die Dinge der Zukunft. Nur eines teilt Rodin mit Munch, wenn

auch von ihm rein formal gewonnen, und nicht inhaltlich wie dort: das ist die neue Schönheit, die auch er über seine Gesichter und Gestalten gegossen. Das konnten Balzac und Manet noch nicht: aus der neuen naturalistischen Wahrheit neue naturalistische Schönheit zu gewinnen, das haben sie in der Dichtung wie in der Malerei erst nachrückenden Generationen überlassen müssen. Rodin dagegen, als Sohn dieser nachrückenden Generationen, der bereits viele neue Wünsche des Lebens an die Kunst erlebt hat, ist auch zu diesem Ziele schon vorgedrungen: er hat die Plastik nicht nur zu einer neuen Bewegung geführt, sondern auch dahin, wo diese Bewegung wieder in sich zurückläuft, wo sie in jenem Gleichgewicht steht, wo sie jene Einheit ihres Äußeren und ihres Inneren ist, die wir Schönheit nennen. Diese Schönheit ist auch bei Rodin ganz aus unserer Zeit heraus gesehen, aus unserem Sinn für alles Organische und Statische. Gerade diese moderne Schönheit scheidet deshalb seine Plastik nicht nur so scharf von aller traditionellen, sondern auch von aller eklektischen, wie sie Klinger heute noch einmal zu beleben sucht: als ob die Plastik eine Galathea wäre, und nicht eine Tochter der Luft und des Lichtes, die in Steinen Gestalt annimmt — und in jeder neuen eine neue Gestalt. Rodins Plastik dagegen ist aus dem Impressionismus geboren, der als die Luft und das Licht unserer Zeit über unserem Leben liegt: mit ihr wurden die ersten mächtigen Schläge gegen die Materie der Gegenwart zum Stil der Zukunft auch in der Plastik geführt. Rodins Tat weist über Rodin selbst, Rodins Tat weist über Frankreich hinaus: sie ist eine rein technische Tat, aber eben deshalb gehört sie, was allein eine technische Tat kann, der Menschheit an. Von ihrer Form werden die Bilder sein, die die Menschheit von morgen sich machen wird: Bilder, so verschieden, wie die Völker verschieden sind, und da am größten, wo ein Volk am tiefsten von seinem inneren Bilde bewegt ist.

Zuloaga.

Die politiſche Rolle des ſpaniſchen Volkes iſt heute ausgeſpielt. Einſt hat es – troubadourhaften Abenteurerſinn, myſtiſch-gotiſches Verſunkenſein und afrikaniſch-beſtialiſche Wildheit ſo eigentümlich verbindend, wie das ſeiner Zuſammenſetzung aus lateiniſchen, germaniſchen und mauriſchen Raſſeelementen entſprechen mochte – durch alle Mittel von Fanatismus und Heroismus den halben Erdkreis, die ſtolzeſten Teile beider Welten, mit unerhörter Majeſtät beherrſcht. Jetzt ſind ihm nicht nur die letzten derſelben Beſitzungen genommen, mit deren Eroberung es ſich einſt zu ſeiner Machtſtellung aufſchwang: jetzt nimmt es auch in Europa ſelbſt, zurückgedrängt auf den begrenzten Raum ſeiner Halbinſel, unter den langſam dahinſinkenden romaniſchen Nationen den allerletzten Rang ein.

Doch das iſt nun einmal Völkerſchickſal, und es gibt kein Staatengebilde, das ihm nicht unterworfen wäre, keines, in deſſen Leben nicht einmal der Augenblick käme, da es kein Vorwärts mehr, da es nur noch ein Zurück gibt, kein Hinauf mehr, nur noch ein Hinab. Deshalb hat denn auch ein derartiger Ausgang eines Volkes, nachdem ihm einmal ein ſolcher Höhepunkt der Weltpolitik und der Weltkultur beſchieden geweſen, wie ihn das ſpaniſche erreichte, nichts eigentlich Tragiſches mehr: es hat gegeben, der Reichtum der Erde und des Lebens gewann, jetzt iſt es ausgegeben – was weiter! Andere Nationen, andere Staatengebilde

treten an die Stelle und übernehmen mit unverbrauchteren Kräften den Beruf der Menschheit. Tragisch könnte es höchstens empfunden werden, wenn das, was vom ganzen Volke aus gilt, nicht zugleich vom einzelnen Volksgliede gilt, wenn sozusagen die Individualität des Volkes den Bruch nicht miterlitt, den es als Potenz erdulden mußte. Gerade dies letztere aber ist beim Spanier der Fall: denn der einzelne Spanier von heute, sobald man ihn eben nicht als politisches, sondern einfach als vitales Individuum nimmt, ist noch ganz der Spanier von früher: von einer persönlichen Degeneration kann man bei ihm überhaupt nicht reden, und noch immer lebt er in ihm – der alte Stolz und der alte Schwung. Wie Spanien das wildeste Land Europas ist, so ist der Spanier sein wildester Mensch: die spanische Natur ist wild, und das spanische Blut ist wild. Der politische Niedergang ist höchstens der Geistigkeit des Spaniers, aber nicht seiner Sinnlichkeit verderblich geworden. Ungebrochen ist nach wie vor seine Lebenskraft, eher gestärkt als geschwächt ging sie aus dem Prozeß hervor, der aus einem Staat ersten einen Staat letzten Ranges machte; vielleicht, kann man sagen, daß sie sich jetzt krampfhafter, exaltierter äußert, während sie früher gesunder, volklicher war; doch anderseits ist Spanien nun einmal nicht nur das Land Don Juans, sondern auch das Don Quixotes und zur Übertreibung von Alters geneigt. Genug, die Lebenskraft ist da, feurig, gliederlösend und sinneentzündend gleich dem feurigsten Manzanilla. Nur ist es eben ganz eine Lebenskraft des Sentimentes und des Temperamentes, nicht aber des Intellektes und der Energie, aus denen sich einzig und allein noch eine staatliche Regeneration herleiten könnte: Intellekt und Energie aber sind dem Spanier, unter dem ertötenden Einfluß einer vielhundertjährigen Verklerikalisierung, wohl für immer lahmgelegt worden.

Auf jeden Fall ist das spanische Wesen dem deutschen Gefühl dadurch nahe gebracht, daß der Spanier sich als Erscheinung, als Mensch von Fleisch und Blut, seine Ganzheit bewahrt hat, daß er vielleicht sogar derjenige Mensch ist, der des äußersten Ausdrucks seines inneren Lebens, all seiner Empfindungen und Leidenschaften, fähig erscheint. Im deutschen Gefühl ist selbst wieder

Dionyſiſches wach geworden: hier trifft es Dionyſiſches in ſeiner höchſten Wildheit wieder. So iſt der Spanier der einzige Romane, deſſen Sanguinik uns reizt, deſſen Elan wir bewundern: was iſt uns neben ihm der immer nur geſtikulierende Franzoſe, ſelbſt der ſo ſchnell melancholiſche Italiener?

Und auf jeden Fall liegt hier, im Reiz und in der Bewunderung des Raſſigen, als des eigentlich Nationalen, auch die Liebe begründet, die wir zu dem Künſtler haben, deſſen Kunſt nichts als ein einziger großer Ausdruck dieſes Raſſigen iſt: zu Ignazio Zuloaga.

Allerdings iſt Zuloaga der einzige geiſtige Repräſentant, den das moderne Spanien im Augenblick hat. Es beſitzt keinen Muſiker, kaum einen Dichter, und ſeine ſonſtige Malerei, durchweg konventionell und zu aufgedonnerter Theatralik geſteigert oder zu ſüßlicher Genre-Sentimentalität herabgewürdigt, iſt ohne jede Bedeutung. Aber dafür iſt Zuloaga, gerade weil er allein ſteht, auch auf dem Wege, das moderne Spanien ganz auszudrücken, ſo wie es ſich erhalten hat, ſeine Farben der Barbarei und ſeine Farben der Kultur einzufangen, von der Bergwildnis bis zum Tingeltangel, von der wildeſten Dorfbewohnerſchaft bis zum eleganten Stiergefechtpublikum, und damit rein von ſich aus alles über ſein Volk künſtleriſch auszuſagen, was überhaupt darüber geſagt werden kann. Freilich – nur die Kraft, einen ſolchen Künſtler hervorzubringen, hat dieſes Volk, nicht aber die Kraft, ihm auch einen volklichen Rückhalt zu geben. Denn in Spanien, ſo unglaublich es klingen mag, kennt man Zuloaga beinahe überhaupt nicht, geſchweige denn, daß man ihn anerkennt; man iſt viel zu akademiſch befangen und überhaupt äſthetiſch rückſtändig dazu; ins Ausland muß deshalb Zuloaga mit ſeiner ſo eminent ſpaniſchen Malerei gehen, wie ſie aus nichts geboren iſt, als aus der ſtärkſten Liebe zu ſeiner Heimat und dem Volk ſeiner Heimat! In dieſem Mißverhältnis verrät ſich dann allerdings manches von dem kulturellen Niedergang Spaniens. Doch das ſagt ſchließlich nichts über Zuloaga als Künſtler: er ſelbſt beſitzt trotzdem, in der ungebrochenen Vitalilät, geſunden Sanguinität, völligen Undekadenz ſeines Schaffens das, was noch immer das

Beſte, das Eigenſte ſeines Volkes iſt — beſitzt zugleich das, was auch uns heute, in individualiſtiſcher Zeit, ſo beglückt, als die höchſte Steigerung, deren Menſchlich-Wirkliches, Perſönlich-Lebendiges fähig iſt; er hat, was ſein Volk hat: Raſſe.

Es iſt eine Luſt, Zuloagas Bilder zu ſehen. Sie üben, was Malerei, im Gegenſatz zu Dichtung und vor allem zu Muſik ſo ſelten tut, unmittelbar wenigſtens: ſie beleben den ganzen Menſchen, der vor ſie tritt, wirken wie Leben ſelbſt, wie Wein und Liebe, reißen los von der Schwere der Erde und geben der Seele den erſehnten Schwung der leichten Füße.

Zuloaga wird dereinſt durch ſein Werk, wenn es abgeſchloſſen iſt und man die Einwirkung genau überſehen kann, die er auf die Gefühlsentwicklung der Menſchheit hatte, zweifellos dieſe Bedeutung bekommen: daß er Feuer in die Adern der Menſchen goß. Er iſt der Maler des Elans ſo ausſchließlich, wie etwa Millet der Maler der Arbeit iſt, und wie am Ende ein jeder Künſtler, ſelbſt der univerſalſte, irgendwie ſeine beſondere ſtoffliche Note hat. Zuloaga war es vorbehalten, die zündenden Bewegungen, brennenden Farben, die ſeine ſtolzen, kühnen Spanier, ſeine kecken, lachenden Spanierinnen im Leben haben, als ihr Weſentlichſtes, als den rauſchenden Stil ihres volklichen Daſeins zu erfaſſen und das ſpaniſche Leben überhaupt durch das Mittel ſeiner Kunſt auf eine ſo große Form der Leidenſchaft zu bringen, daß es, einmal geprägt, nun aus dem Geſicht der Menſchheit nicht mehr verſchwinden kann. Uns Deutſchen offenbarte er ſogar damit ſo recht eigentlich erſt, was es heißen will, Raſſe im Leibe zu haben, und er teilte uns dadurch von dieſer Raſſe mit, belebte uns, löſte manches, was gebunden ſein mochte, entfeſſelte auch in uns als Menſchen etwas von dieſem Elan, den ſeine Spanier und Spanierinnen vorher in ihm als Künſtler entfeſſelt hatten.

Man ſehe ſich ſeine Bilder daraufhin an. Zuloagas Themen ſind die Themen des ſpaniſchen Volkes: am liebſten malt er Tänzerinnen und Stierfechter. Daneben kommen Zigeuner, Mönche, Trinker und alle möglichen anderen Volkstypen vor. Immer aber ſind es prachtvolle Geſtalten: ja, ſelbſt ſeine Bettler,

ſeine Krüppel und Zwerge ſcheint er nur zu malen, um das Elaſtiſche, das ſeine übrigen Figuren haben, durch den Gegenſatz noch ſtärker hervortreten zu laſſen – auch ſie zeigen immer noch etwas Feſtes, Sehniges, auf jeden Fall nichts Jämmerliches, Klägliches. Wenn ein Künſtler ſelbſt ein ganzer Menſch iſt, ſo äußert es ſich eben in allem, was er mit ſeiner Kunſt anpackt. Zuloaga aber iſt „ganzer Menſch“ in allerhöchſtem Sinne, einer, bei dem ſich Perſönlichkeit und Lebenswerk reſtlos decken. Zugleich iſt er ſpaniſcher Menſch, und nichts iſt bezeichnender für ihn, als daß er in einer Phaſe ſeines Lebens, als ihn ſeine Kunſt nicht ernährte, ſich ganz mit dem ſpaniſchen Volke verſchmolzen und entſchloſſen den Beruf ergriffen hat, der der allerſpaniſchſte iſt – daß er Stierfechter wurde.

Und man nehme ſeine einzelnen Menſchen. Seine Männer: Ernſt und verwegen zugleich, als ob es ſich um einen Kampf mit den Göttern handelt, erwartet der Torero den Stier ... Kampfbereit und ſiegesbewußt ſchaut ein Jüngling ins Daſein ... Lachend und ſtolz führt er die Liebſte am Arm. Und ſeine Frauen: Mit blitzenden Augen und blinkenden Zähnen, wie zu einem Gefecht mit dem Leben, rafft die ſpaniſche Schöne ihr Kleid ... Arm in die Hüfte geſtemmt, das iſt ihre beliebteſte Stellung ... Raſender, dröhnender, knallender Tanz ihre geliebte Bewegung.

Ähnliches hat vor Zuloaga noch kein Maler gemalt und konnte auch keiner malen wollen, einfach vom Boden der Raſſevorausſetzungen aus nicht. Man hat Sinnlichkeit und Leidenſchaft in Italien gemalt, Lebensluſt in Flandern und Holland, Begeiſterung, religiöſe und philoſophiſche Ekſtaſe in Deutſchland. Aber dieſen Elan, der den ganzen Körper durchwirbelt, der den ganzen Menſchen entlädt und ihm Funken aus den Augen ſchlägt, Elan als ſolchen hat man noch nicht gemalt. Das war erſt von Spanien aus möglich, dem Lande, in dem ein ſolcher Elan – man ſieht ihn am Weſen der ſpaniſchen Tänze – auch einzig im Leben möglich iſt. Und auch in Spanien war er erſt von Zuloaga aus möglich. Die große ſpaniſche Malerei vorher war ja in anderem, im Weſen des Katholiſch-Rituellen und des Höfiſch-

Zeremoniellen, befangen geweſen. Das Weſen des Volklichen brach eigentlich erſt bei Goya durch, wenigſtens, wenn man von den gelegentlichen Realismen abſieht, die auch im Werke der älteren Meiſter, wie Riberas, vorkamen. Bei Goya ſetzt denn auch Zuloaga ein, aber — welch ein Unterſchied! Goyas wühlender, bohrender Geiſt, wie er ſich in ſeinen Radierungen am rückſichtslos-ehrlichſten austobte, hatte viel zu viel mit ſich ſelbſt zu tun, als daß er eine beſondere Wucht in die Schilderung des Lebens um ihn her hätte werfen können: ihn reizte nicht der Stoff ſo ſehr, als das Bizarre des Stoffs — und daneben dann die Delikateſſe der formalen Behandlung. Zuloaga dagegen, nicht in ſich hinein lebend, ſondern aus ſich heraus, ins Leben hinein, kein kurioſer, ſondern ein monumentaler Menſch, Zuloaga vermag die Dinge dieſes Lebens gar nicht anders wiederzugeben, als mit der Wucht, die ſie ſchon von ſich ſelbſt und ihrer ganzen Raſſigkeit aus haben. Wenn Goya ſich einmal an die maleriſche Wiedergabe des Volklichen macht, wenn er einmal Tänzerinnen, Verkäuferinnen, Stierkämpfer, Bettler, Mönche, Richter und andere Volkstypen ſchildert, ſo hat man immer die Empfindung: ſeine Objekte reizten ihn nur thematiſch, ſie waren ihm mit all den Bewegungs- und Lichtproblemen, die ſie boten, ſicherlich ſogar ſehr intereſſante Objekte, aber unmittelbar ans Blut gingen ſie ihm nicht, ſondern nur an Auge und Hand — woher ſich denn auch ſein ſchwärzlich-grauweißlicher, immer ſehr feiner, aber auch immer kühler Ton erklären mag, durch den er ſchon auf Daumier und Manet vorausweiſt. Zuloaga dagegen faßt das Volkliche viel weniger als Malproblem, faßt es eigentlich überhaupt nicht als Problem auf, ſondern als Kraft im Daſein, die von der Kunſt bezwungen ſein will . . . und er erfaßt es da, wo es ſein Weſen hat, eben beim Temperament, demſelben ſpaniſchen Temperament, das die Figur Don Juans einſt lebensmythologiſch und dann dramatiſch hatte entſtehen laſſen, und deſſen Äußerungen ſeit Jahrhunderten im wilden Takt von Fandangen, Seguidillen und Sarabanden rauſchend dahingehen, und dem die blutige Grauſamkeit der Stiergefechte heute die Nerven ſchon nicht mehr wie Nerven, ſondern wie Muskeln erregt. Für Zuloaga iſt das Spaniſche

zu einem vollen Rassegehalt geworden; deshalb hat er denn auch so recht eigentlich erst die Tänzerinnen und Stierfechter für die spanische Malerei entdeckt, indem er ihren Elan herausholte, nach der Seite des Inhaltes hin, und koloristisch, nach der Seite der Form hin, indem er ihre dunkle Glut gab. Und es ist keine Äußerlichkeit, sondern eine innere Notwendigkeit, daß Zuloaga, wenn er dieser spanischen Rassigkeit zum ersten Male ihren großen Ausdruck gibt, im Gegensatz zu Goya, dessen kurioisere Natur, wenn's ihm gefiel, sich sogar mit der Radierung begnügen konnte, immer Raum hat und immer Farbe.

Es ist eine verhaltene, keine leuchtende Farbe, aber es ist die Farbe des spanischen Temperamentes, grelle, flackernde Töne, die brennend zwischen dumpfe, rauchige gesetzt sind; und vor allem, es ist wirkliche Farbe, nicht nur Ton, selbst Zuloagas Schwarz ist noch Farbe. Wie bunt geradezu kann so eine Spanierin bei ihm wirken, wie sie dasteht in schwarzem Kleide, tief dunkeläugig, tief dunkelhaarig, das olivenbraune Gesicht stark weiß gepudert, einen schwarzen Spitzenschal über Kopf und Schultern geworfen — als einzigen „Farben"-Fleck eine wildgelbe Nelke vor, die aus dem Bilde glüht wie Feuer in der Nacht.

Und wer tanzt, wessen ganzes Leben ein Tanz ist, der braucht auch Platz. Deshalb bringt Zuloaga, der das Temperament malt, das leibhaftig geworden, nicht nur Menschen, die Gevatter Schneider und Handschuhmacher und nebenbei auch noch temperamentvoll sind, bringt er dieses Spanische auf die künstlerischen Dimensionen, die seiner inneren Ungebundenheit entsprechen: fast nie malt er ein Knie-, ein Bruststück, geschweige denn bloß einen Kopf, fast immer ist es der ganze Mensch, der sich bei ihm in Positur setzt zu Kampf, Liebe oder — Koketterie. Bilder Zuloagas aber, die nicht in voller Lebensgröße gehalten wären, gibt es überhaupt nicht, und eher scheinen sie schon räumlich ins Kolossalische und Überdimensionale gehen zu wollen, als, und wär's auch nur um einen Zoll, ins Petite oder gar Minutiöse.

Es könnte eine Gefahr für einen Künstler darin liegen, daß sein Blick eingestellt ist auf einen und immer denselben Wesensteil Menschlichkeit, selbst ein Maler der Leidenschaft könnte auf die

Dauer einseitig und damit langweilig werden. Zuloaga hat etwas, das ihn davor schützt: er hat Pointe in seinen Bildern. Selbst in seinen Porträts hat er Pointe: und dieser Zug, mit dem Menschen zugleich das Leben zu malen, zeigte sich schon früh bei ihm. Bereits seine ersten Bildnisse, etwa das des „Zwerges Don Pedro", mit dem er im Pariser Salon von 1893 debutierte, kündigten einen Maler an, der sich nicht damit begnügen wollte, einen Menschen in Zufallsstellung wiederzugeben, den es vielmehr reizte, einen Blick in ein ganzes Menschendasein zu eröffnen. Es genügt ja wohl auch in der Wirklichkeit manchmal eine Miene, eine Geste, um einen Menschen ganz zu erkennen, so, daß man sich ihn in allen Lebenslagen denken kann, und zwar nicht nur als Individuum, sondern gleich auch als Typus. Zuloaga hat in seinen Porträts den Blick für solche Mienen und Gesten, wie ihn Frans Hals hatte, er hält sie fest, und wir bekommen die Menschen ganz. Das geht so weit, daß er, wenn er seine Tänzerinnen malt, sie so sprühend echt vor uns hinstellt, daß man ordentlich das Publikum mitzusehen meint: so ist seine „Danseuse Lolita" für uns einfach die spanische Tänzerin — geradeso wie für unser Empfinden seine „Zwergin Donna Mercédès" die Zwergin, sein Torero „El Coriano", sein „Poeta Don Miguel" der Torero, der spanische Dichter sein können.

Im übrigen geht Zuloagas Entwicklung ersichtlich über das Porträt hinaus. Es ist ja auch nur konsequent, denn richtige Pointe verlangt mehrere Menschen, verlangt Konstellationen und Situationen. Und zugleich wird er damit dem Wesen des Temperaments überhaupt am gerechtesten, denn Situationen sind ja schließlich seine ureigentliche Äußerung, sein notwendiges und folgerichtiges Ergebnis. Alles Gegenteil von Temperament, alles Phlegma begnügt sich wohl mit sich selbst. Temperament aber drängt aus sich heraus, Temperament will auf andere wirken, in Liebe oder Haß, will sie fortreißen, auf daß etwas geschehe, auf daß Seele und Leib sich ausspannen und austummeln können und auf jeden Fall das Einerlei des Lebens unterbrochen werde.

Auf Zuloagas Bildern, sobald sie nur von zwei Menschen handeln, geht denn auch immer etwas vor sich: es brauchen keine

großen Geschehnisse zu sein, aber es geht etwas vor sich, es ist Handlung da, oder doch Erwartung einer Handlung, Reibung von Kräften, von Beziehungen, die hinüber- und herüberspringen gleich elektrischen Funken. Meist sind es sogar ganz einfache Vorwürfe: ein Alter flüstert einem schönen Kinde ein pikantes Wort zu, oder eine junge Spanierin macht Toilette zum Stiergefecht, oder ein junger Spanier führt seine Liebste zu einem Abend der Lebensfreude. Das kann alles sein — aber man sieht es dann diesen Menschen an, daß das Gesetz ihres Daseins Geschehnis heißt: auf Tat und Genuß, Genuß und Tat sind sie aus, und nur Abwechselung, Gefahr und Abenteuer können ihnen das Dasein daseinswert machen; zu erleben sind sie gewohnt, und sind fähig zu erleben — gerade jetzt, gleich, morgen, immer, wann man will, ihr ganzes Leben ist ein Erleben. Und mit einer solchen Rassigkeit sind sie gemalt, daß sich über die gewählte Situation hinaus das Panorama dieses ganzen, wilden, sinnenstarken, heißblütigen Spaniertums aufrollt: man blickt dem einzelnen Menschen ins Herz und man blickt durch die Landschaft und das Milieu, in die er gerade gestellt ist, gleichzeitig dem ganzen Volke ins Herz.

Im Grunde ist das alles dramatisch: der starke szenische Sinn, der im spanischen Volke steckt, bricht da wohl durch. Dramatisch ist die Art Zuloagas, wie ihm die Charaktere den Stoff, die Handlung, die Pointe bedingen, nicht umgekehrt, wie er vielmehr stets von dem Charakter seiner Menschen ausgeht und, indem er ihn begreift, zugleich auch die Situation findet, die die charakteristischeste ist. Dramatisch ist auch die Art, die Menschen sich nicht nur von dem kleinen Hintergrunde ihres Milieus, sondern gleichzeitig von dem weiten ihrer Rasse abheben zu lassen. So mag es denn alles in allem kommen, daß Zuloagas Porträts wie gemalte Monologe wirken, seine Genres wie gemalte Dialoge, Episoden, Szenen, und seine großen Tableaux, in denen er den Stierkampf und sein Publikum schildert, wie gemalte Massenauftritte aus einem mächtig bewegten spanischen Volksstück.

Es ist nicht weiter auffallend, daß ein Künstler wie Zuloaga sich nicht lange und im einzelnen bei technischen Fragen aufhält: er malt vielmehr seine Bilder herunter, wie alle großen Typiker

es getan haben, die zugleich dramatiſcher Elemente voll waren und nicht auf analytiſche Experimente ausgingen, wie Frans Hals im Gegenſatz zu Velasquez. Auch Zuloaga iſt immer nur darauf bedacht, nichts Weſentliches zu überſehen, aber nicht einen Augenblick wird er bei Dingen verweilen, die unweſentlich, die nebenſächlich, ja, möglicherweiſe gefährlich für ihn deshalb ſind, weil ihre Herausarbeitung zwar vielleicht die pſychologiſche Feinheit ſteigern, aber ſicherlich auch die robuſte Wurfkraft abſchwächen würde; denn er iſt nun einmal, gleich Frans Hals, ein volklicher, nicht, gleich Velasquez, ein höfiſcher Maler.

An ſich kommt Zuloaga aus der Manetſchule, und ſeine Technik iſt ihrem Urſprung nach die rein impreſſioniſtiſche; ſo daß er denn, da ja auch Manet aus Goya erwuchs, nicht nur unmittelbar, ſondern auch noch auf dieſe zweite, mittelbare Weiſe in Goya wurzelt: nicht nur als Spanier in inhaltlicher, ſondern auf dem Umweg über Frankreich auch in formlicher Beziehung. Doch mehr wie für jeden anderen aus der Manetſchule bedeutet für Zuloaga die Form des Impreſſionismus eine vollſtändige Selbſtverſtändlichkeit, mit deren Anwendung man frei ſchalten kann, und nicht ein doktrinäres Prinzip, das man peinlich befolgen muß — das man höchſtens nach ſeiner perſönlichen Sehweiſe noch zu differenzieren und zu ſpezialiſieren ſuchen darf. Zuloaga freilich differenziert und ſpezialiſiert überhaupt nicht mehr: er hat die Sondierung von Farb- und Lichtwerten, die Analyſe von Luftwerten, die ihm Wiſſenſchaft nicht Kunſt, Handwerk nicht Schaffen erſcheint, völlig fallen gelaſſen und iſt ſtatt deſſen mit den gewonnenen neuen Formmitteln einfach zur vollen ſtofflichen Syntheſe übergegangen.

Dadurch unterſcheidet er ſich, ein neuer Selfmademan der Kunſt, von den übrigen Gliedern und Ausläufern der Manetſchule, die nie über das Abhängigkeitsverhältnis zum impreſſioniſtiſchen Theorem hinauskamen, grundſätzlich. Monet, Rafaëlli, ſelbſt Degas, trotz ſeines diſtinkten Kulturfluidums, ſeiner penetranten Paris-Atmoſphäre, waren ſchließlich doch nur Erſcheinungen von techniſcher Bedeutſamkeit. Nach ihnen iſt Zuloaga — freilich auf Koſten der techniſchen Solidität, das darf nicht verſchwiegen werden, — wieder eine Erſcheinung von perſönlicher Größe, die man nicht nur um deſſentwillen zu ſchätzen hat, was ſie an Könneriſchem

gibt, ſondern vor allem um deſſentwillen zu lieben, was ſie an Menſchlichem ſchenkt: ein Maler, dem es denn auch nicht mehr genügt, wie faſt allen anderen aus der Manetſchule, immer bloß Studien zu geben, ſondern der wieder — Bilder malt.

Vielleicht offenbart ſich hier der Unterſchied des Spaniers vom Franzoſen, der Unterſchied der wilden Raſſe von der gezüchteten Kultur überhaupt! Die Franzoſen haben aus der neuen Technik am Ende nichts anderes als eine neue vollendete l'art pour l'art zu machen verſtanden, an die ſie nun wieder genau ſo viel Schliff und Feinheit zu legen wiſſen, wie früher nur je an eine ihrer ausgeſprochenen Stiliſierkünſte, Barock und Rokoko. Zuloaga dagegen, als Spanier nicht von blaſſem alexandriniſchen, ſondern von rotem bakchiſchen Geblüt, wirft den angeborenen Elan ſeines Temperamentes hinein und ſetzt hinreißende Kunſt an die Stelle des bloß verblüffenden Kunſtſtücks.

Und noch weiter geht der Unterſchied, löſt ſich los von allen Nebenfragen der künſtleriſchen Form und greift hinüber zu den Grundfragen des künſtleriſchen Gehaltes überhaupt, berührt Dinge der Weltanſchauung, wie ſie nicht nur beſtimmte Malerkreiſe, ſondern jeden Menſchen angehen.

Zuloaga gehört zu denen, die Nietzſche beſtätigen, wenn er ſich zum Raſſigen wendete, um noch einen Glauben an die Zukunft des Lebens und der Kunſt zu haben. Seltſam, daß dieſes Raſſige zugleich Spaniſches war! Ich rede natürlich nicht von Bizet, wenn ich von „Carmen“ rede: „Carmen“ war kein Muſikwert, ſondern ein Temperamentswert. Ebendeshalb aber hatte es, als Nietzſche ſeinen bekannten Trumpf „Carmen“ ausſpielte, nachdem „Parzival“ kein Trumpf mehr für ihn war, eine allertiefſte ſymptomatiſche Bedeutung — und Zuloaga, der auch wieder viel mehr Temperamentswert als Malwert iſt, beſtätigt es heute unmittelbar aus dem Spaniſchen heraus.

Es war eine Abſage an alle Nervenkunſt, die da von Nietzſche ausgeſprochen wurde. Es war ein Ruf nach Temperamentskunſt, der da aus ſeinem Munde erklang. Und das bedeutete, weit über Nietzſche hinaus, für das Deutſchtum eine Wendung, in der, wie ſich alsbald zeigte, die ganze nächſte Entwicklung des allgemeinen Lebensgefühles und damit auch des beſonderen Kunſt-

gefühles lag. Der große Unzeitgemäße war wieder einmal zeitgemäß im höheren Sinne der Zukunft gewesen, er erkannte, daß dieses Jahrhundert der großen Erfindungen und des höchsten Kulturwollens einen stärkeren, einen leibhaftigeren Ausdruck verlangte, als ihn die immer wieder hervorbrechenden romantischen Anwandlungen geben konnten: Wirklichkeitskunst hatte es eingeleitet und es war nun einmal das Zeitalter des Naturalismus. Der andern Kunst, allem Stilismus, geschah damit zunächst freilich kein Abbruch: das Werk Richard Wagners bleibt bestehen, wie das seiner Gefühlsverwandten im Auslande bestehen bleibt, Charles Baudelaires etwa oder Dante Gabriel Rosettis. Nur war die Periode dieser Neoromantik jetzt abgeschlossen, weder Stephane Mallarmé noch Stefan George konnte daran etwas ändern: sie hatte im Verlauf des Jahrhunderts eine Zwischenperiode der eigentlichen Evolution dargestellt, jetzt nahm man diese letztere wieder auf, sie hatte einen Seitenweg bedeutet, jetzt war man zu seinem Ende gelangt und suchte den Hauptweg wieder.

Es ist der Weg der Erde und des Blutes, es ist der Weg, der vom Leben kommt und zum Leben geht, und an dessen Seiten Leben, nur Leben liegt. Wie die Menschen im Leben sich heute anderen, realeren Zielen zuwenden, so wollen auch die Künstler anderes, Realeres. Wir haben genug des Sphärischen, das die Seele vom Körper trennt und in ästhetische Narkosen versetzt, genug des Ekstatischen und im letzten Grunde so durch und durch Perversen. Wir sehen keinen Ehrgeiz mehr darin, mit dekadenten Gefühlen durch das Dasein zu wandeln, sondern sehnen uns wieder nach etwas mehr gesunder Wirklichkeit und etwas weniger Fiebertraum. Keine Kräfteverschwendung wollen wir mehr, wohl aber feste, unbeirrbare Stärke, keinen Gefühlsüberschwang, wohl aber tiefe, sichere Empfindung, kein mystisches Insichverglühen, sondern wirkliche, lodernde Glut, kein endlos sich verblutendes Leiden, sondern blutwarme, wallende Leidenschaft.

Zuloaga sehen wir auf diesem Wege: in unserer Liebe zu seiner Kunst liegt die Ästhetik unserer künstlerischen und, was hier endlich wieder dasselbe ist, auch unserer menschlichen Sehnsucht.

Gabriele d'Annunzio.

Italien iſt das einzige Land, in dem das klaſſiſche Ideal noch heute eine Berechtigung hat. Die ganze Vergangenheit Italiens lebte ja von dem Begriff einer Schönheit die – aus dem Leben geboren und nicht als Selbſtzweck erzeugt, vielmehr ganz einfach die große äſthetiſche Begleiterſcheinung allgemeiner Kultur – von Hellas aus zum erſten Male in die Welt gekommen war, und von da ab darin geblieben wie ein oberſtes und verhängtes Geſetz aller Kunſt. Dieſer Begriff aber iſt nur in Italien noch einmal wiedergeboren worden, ſo, daß er nicht einer Nachahmung, ſondern einer Erneuerung der Antike vom ganzen Volksleben aus gleichkam. Nur in Italien war die Erde, der Himmel und das Meer von einer pantheiſtiſchen Schönheit, die der glich, welche einſt über Hellas gelegen. Nur in Italien blühte geradeſo wie die Natur auch ein Menſchenſchlag in einem ſo ewig-heidniſchen Frühling, daß vor ſeinem ſeligen Lachen der hagere Ernſt des Chriſtentums machtlos war. Hier allein konnte ſich deshalb auch das nationale Daſein zu einem Stile wirklicher Renaiſſance zuſammenſchließen. Hier allein war es möglich, daß ſich das Dionyſiſche und Apolliniſche noch einmal zu einer neuen Lebens- und Schaffensfreude verband, die ein Geſchlecht von wiedererſtandenen Griechen zu einer Kultur wiedererſtandenen Griechentums hinriß. Hier allein wurde es erlebt, daß noch einmal ein Lorenzo Magnifico als Ausdruck perikleiſcher Weltanſchauung hervorging

– und in hundert Städten tauſend Künſtler, von denen jeder ein großathenischer Geiſt war.

Wohl griff die Bewegung auch auf andere Länder über – aber ihre Renaiſſancen waren doch nur Unzulänglichkeiten vor dem offenbarten Ideal, oder höfiſche Übertreibungen der äußeren Form, oder Durchſetzungen mit einem eigenen und mächtigeren Gehalte. Die Renaiſſance Spaniens hatte etwas Hektiſches, Fanatiſches, Überheroiſches, halb Mauriſches, halb Mönchiſches: gleichſam als ob der finſtere Geiſt Savonarolas nach der pyrenäiſchen Bruderhalbinſel hinübergeflogen ſei und dort das mittelalterliche Reich gegründet habe, das ihm in der apenniniſchen mißlungen. Die Renaiſſance Frankreichs dagegen war nichts als eine Kopie, die ſeine Könige ſich geſtatteten, als ſie vor den vielen kleinen, aber mit Ruhm und Pracht umgebenen und den Zeitgeiſt durchaus beherrſchenden Fürſten Italiens nicht zurückſtehen wollten; ſo entſtand, unter jäher Abbrechung der mittelalterlichen Tradition, nicht aus einer eigenen Primitivität entwickelt, ſondern einer ausländiſchen Kultur, und zwar bereits in deren Niedergangsmomenten, entlehnt, jener renommiſtiſche Modeſtil, der franzöſiſche Renaiſſance ſein wollte, aber ſchon beinahe anfänglich nichts als franzöſiſches Barock war. Die deutſche Renaiſſance endlich, obwohl gerade ſie begeiſtert all die Anregungen aufnahm, die ihr von Italien zukamen, wahrte ſich doch vor allem einmal ihre volkliche Selbſtändigkeit, wahrte ſich mit dem gotiſchen Kunſtelement auch das nationale Grundelement: und wie ſie überhaupt nordiſch und geiſtig blieb, ſtatt ſüdlich und ſinnlich zu werden, ſo war denn auch ihr Anteil an der Zeit nicht nur rein künſtleriſch, ſondern mehr vital und experimentierend, kritiſch und konſtruktiv, beſtand nicht nur in Dürer, Rembrandt und Shakeſpeare, ſondern auch in Gutenberg, Kopernikus und Luther – und alle dieſe umwälzenden Erfindungen wie die der Buchdruckerkunſt, alle dieſe großen Naturerkenntniſſe wie die des Sonnenſyſtems, alle dieſe mächtigen Glaubensbefreiungen wie die der Reformation, ſie wieſen bereits weit über die Renaiſſance hinaus und zu einer Zukunftszivilisation hin, die ganz auf ſich ſelbſt, nicht mehr auf klaſſiſchem Ideal, ſondern auf moderner Materie ſtehen würde, und die heute erſt eingeſetzt hat.

Ganz anders die italieniſche Renaiſſance: wohl nahm auch Italien ſeinen Teil an der Entwicklung, die ſchon damals die Marmorkultur der Vorzeit zurückdrängen und durch die Eiſenkultur der Neuzeit erſetzen wollte, wohl ſchickte es Kolumbus nach Amerika und das unermeßliche Denken Leonardos bis an die Schwelle unſerer Tage. Aber im allgemeinen war doch die italieniſche Renaiſſance diejenige, die frei und unbändig nur dem Rauſch ihrer Gegenwart lebte und den Werken, die als Bilder dieſer Luſt den ſchaffenden Händen entwuchſen: ganz ſo wie einſt Hellas gelebt und geſchaffen. Das war wirklich Renaiſſance, ſo wie wir ſie verſtehen: als Inbegriff einer Bewegung, die das ganze Volksleben in einem wilden Taumel der Schönheit erfaßte. Von ſolchem Glück ſchloß man in Spanien asketiſch, in Frankreich zeremoniell, in Deutſchland fauſtiſch ſich ab. Doch in Italien warf man ſich orgiaſtiſch hinein, in dieſem gewaltigen Geſchlechte von Kriegern und Staatsmännern, Fürſten und Päpſten gerade ſo gut, wie von Dichtern und Malern, Bildhauern und Erbauern, um hier in der Spanne von ein paar Jahrhunderten das goldene Zeitalter des Menſchengeſchlechtes abermals zu erneuern – zart zuerſt, ſpäter kraftvoll und ſchließlich übertrieben, doch immer ſo, daß die Schönheit das einzige Maß aller Dinge war.

Und das iſt ſie bis heute geblieben. Gewiß entartete auch die italieniſche Renaiſſance: ſchon im Barock, als Marini wurde, was einſt Dante, Tiepolo, was einſt Botticelli, Bernini, was einſt Donatello geweſen. Und ſchließlich endete auch die italieniſche Kunſt in jenem Kliſcheeſtil des neunzehnten Jahrhunderts, der in ſeiner Trivialität international war. Aber über dem Lande lag trotzdem immer noch etwas von dieſem Geiſt der Renaiſſance, als dem Geiſt der Wonne und des Segens, dem Geiſt der Heiterkeit und der Helle, dem Geiſt der Wärme und der Fruchtbarkeit. Die Natur Italiens ſelbſt war dieſer Geiſt: hier, wo alles Bläue und Ferne und Stille ſcheint, wo Lorbeer und Zypreſſe und Myrte in die Wirklichkeit blühen. Und was die Kunſt der Gegenwart nicht mehr gab, das konnte man dafür immer noch von der Erinnerung an die große Vergangenheit nehmen: hier, wo alle Städte und Kirchen und Haine voll waren von Zeugen

von einſt, wo man zwiſchen Werken der Renaiſſance und ſelbſt deren Mutter Antike noch unmittelbar lebte. Sollte aber noch einmal wieder geſchaffen werden, ſo war auch das nur möglich, wenn man da anknüpfte, wo man abgebrochen hatte, beim Hellasideal, das zum Renaiſſance-Ideal geworden: mit einem Ruf nach einer Renaiſſance der Renaiſſance! Von jedem andern Lande aus würde dieſer Ruf ſinnlos geweſen ſein, ſchon, weil jedes andere Land einſt in der Renaiſſance ſelbſt zu erkennen gegeben, daß in ihm die klaſſiſche Schönheit nicht die Bedeutung haben konnte wie in Italien, daß es vielleicht ſogar moderne Werte aus einer ganz andern Welt dagegen zu ſetzen hatte. Von Italien aus, das ſich einſt ſo rein und reſtlos verſchmolzen hatte mit dem Riniscamento dieſer klaſſiſchen Schönheit, war der Ruf dagegen möglich. Und er erſcholl denn auch, weit über das Vaterland hin, die Geiſter der Ahnen beſchwörend, die Seelen der Lebenden weckend, aus dem Munde von Gabriele d'Annunzio.

Aber als er auftrat, hatte ſich in Italien vieles geändert: Günſtiges und Ungünſtiges war geſchehen. Günſtig war die nationale Einigung des Volkes, die dem Leben wie der Kunſt den fehlenden Schwung wie Rückhalt geben konnte. Ungünſtig, wenigſtens ſcheinbar und für eine klaſſiſche Sehweiſe, war das Eindringen der modernen Ziviliſation, denn ſie bedrohte das Beſte, das Italien vorläufig noch hatte, ſeine Tradition. Eiſenbahnen verbanden die Stätten einſtiger Größe, Telegraphendrähte ſpannten ſich über die Orte, wo Genies geſchaffen, Zeitungen wurden verkauft, wo der Boden vielleicht noch Altertümer barg. Das alles paßte nicht zu dem Lande: mußte nicht die Schönheit, mußte nicht Italien ſelbſt darüber notwendig zu Grunde gehen? Es ſchien beinahe ſo — auf jeden Fall gab es für Gabriele d'Annunzio nur zwei Möglichkeiten. Entweder er beſchränkte ſich darauf, ein letzter Sänger des Entſchwundenen zu ſein: und das wäre gleichbedeutend mit einer Eklektik geweſen, die vielleicht noch ſehr koſtbare Form-, aber keine Zeit- und Menſchheitswerte hervorgebracht hätte. Oder aber er verſuchte, die alte Schönheit in die veränderte Wirklichkeit hinüberzuretten: und gelang ihm das, ſo konnte er als ein erſter Verkündiger einer neuen Zukunft durch

das Land gehen – in Wahrheit ein Engel der Verkündigung italieniſcher Raſſe.

Gabriele d'Annunzio hat das letztere getan: nicht in einer anfänglich beſtimmten und gradlinigen, in einer zunächſt ſogar zickzackigen und oft zurückzögernden Entwicklung – aber ſchließlich hat er ſich doch zu dem einzigen Ziele durchgerungen, das fruchtbar ſein konnte für ihn und das Volk. Seine erſten Verſe waren rein klaſſiſch, bald mehr parnaſſiſch, von edler, ſteiler Linie, bald mehr barock, von blumig verſchrobenem Stil, wertvoll vielleicht für eine Geſchichte des italieniſchen Sonetts, aber nicht für die des italieniſchen Menſchentums – eine ſehr techniſche, eine ſehr virtuoſe, eine richtige Äſthetenlyrik, eine Kunſt-für-die-Kunſt-Lyrik, eine il-Verso-e-tutto-Lyrik, die inhaltlich weit hinter der verwandten und doch ſo viel perſönlicheren Heroenlyrik Carduccis zurückſtand, von der ſie kam. Dazwiſchen ſchrieb er Novellen, halb im Stile Maupaſſants, halb im Stile Flauberts, rohe, wüſte, beinahe tieriſche Geſchichten, die, durchaus uneigen und unzulänglich in ihrem Verſuche, das italieniſche Volksleben rein naturaliſtiſch feſtzuhalten, ſonderbar gegen ſein ſonſtiges Äſthetentum abſtachen, aber jedenfalls unerläßliche Vorübungen zu ſeinen Romanen waren.

In denen erſt, wie überhaupt mit dem Übergang von der Kleinform zur Großform, von Lyrik und Skizze zu Epos und Drama, ſtellte ſich der Renaiſſancemenſch, der in Gabriele d'Annunzio ſteckte, mit äſthetiſchem und nationalem Bewußtſein wirklich auf den Boden ſeiner Zeit – zunächſt freilich nach der Seite ihres Dekadenztypus hin, der ganz Kind dieſer Zeit iſt und doch mit ihr ſo wenig anzufangen weiß, wie ſie mit ihm. Seine Trilogie von den „Romanen der Roſe", den Romanen der Berauſchung, bedeutet für Italien ganz das, was die autoanalytiſche Bekenntnisdichtung für alle Länder des vergangenen Jahrhunderts geweſen: Feſtſtellung des Kriſengrades, den die Entwicklung des Volkes unter der Einwirkung der modernen Ziviliſation, Naturwiſſenſchaft, Weltanſchauung und anderem mehr in ſeinen jugendlichen und damit vorgeſchrittenſten Intelligenzen erreicht hat. Man kann aus dieſen Produkten wie aus Diagnoſen mit einer fatalen

Sicherheit feſtſtellen, wie geſund oder wie krank das betreffende Volk ſein muß, was in ihm hoffnungslos degeneriert iſt, was in ihm regenerieren möchte und wohin es etwa aus eigener Kraft vital evolutioniert. Mehr noch: man kann aus dieſen Produkten geradezu das Schickſal des betreffenden Volkes herausleſen, ob es zu den alten, oder ob es zu den jungen gehört, zu denen, die ihre Zukunft hinter ſich, oder zu denen, die ihre Zukunft immer noch oder jetzt erſt vor ſich haben. Die Problematik junger Völker äußert ſich ſtets geiſtig: geiſtig bis zum Wahnſinnigen — aber ſtets werden höchſte Ziele in der Welt angenommen, die es zu erreichen, höchſte Geheimniſſe, die es zu entſchleiern, höchſte Beſtimmungen, die es zu erfüllen gilt. Die Problematik alter Völker äußert ſich dagegen ſtets ſinnlich: ſinnlich bis zum Ausgemergelten — und ſtets wird der Sinn und die einzige Ausflucht des Daſeins im Diesſeits angenommen, in einer Betäubung, die allein über das Leben hinweg zu täuſchen vermag, in einem Rauſch, der verzehrt, in einem Vergeſſen, das erſtickt. So bekamen wir in Deutſchland eine prometheiſche, in Rußland eine myſtiſche Problematik, in Frankreich dagegen eine ſkeptiſch-epikureiſche, in England eine feminin-anämiſche und in Italien endlich, eben durch Gabriele d'Annunzio, eine orgiaſtiſch-raſſige Problematik — nur, daß in den „Romanen der Roſe" das Orgiaſtiſche noch weit überwog, und mit ihm der Zuſammenbruch, während das Raſſige zurückſtand, und mit ihm zugleich auch die Erlöſungsmöglichkeit.

Nach den „Romanen der Roſe" würde ſogar die italieniſche Dekadenz der engliſchen am nächſten kommen, als der verderbteſten von allen: denn alle dieſe Helden, Andreas Sperelli, der Held der „Luſt", Tullio Hermil, der des „Unſchuldigen", Georg Aurispa, der des „Triumph des Todes" — ſie alle ſind wieder von dem ſchwächlichen Geſchlechte derer, die aus dem Leben ein Kunſtwerk machen möchten und nur eine Spielerei aus ihm machen, die die Menſchheit nicht mit hineinnehmen in ihr Menſchentum, und die das Leben dafür zerbricht und wegwirft, wie es Oscar Wildes Dorian Gray zerbrach und wegwarf. Aber dann unterſcheidet doch wieder vieles Gabriele d'Annunzio von Oscar Wilde: vor allem die Kraft der Arbeit. Oscar Wilde brauchte ein ganzes Leben, bis

an die Jahre des Mannesalters, um in ein paar ſchmächtigen Bändchen raffinierter Stiliſtik die Quinteſſenz ſeines verlorenen Daſeins zu geben. Gabriele d'Annunzio warf dagegen bereits als Jüngling dieſe großen, ſchweren Romane voll blühender Schönheit hin, als Niederſchlag erſter Erlebniſſe, hinter denen viele andere noch kommen ſollten. Und etwas von dieſer Kraft ging auch in ſeine Helden über, bloß nicht als Kraft, ein Menſch zu ſein, ſondern nur, das Leben hinauszuſchleudern: aber es war Kraft, glühender Rauſch, der bei dem Italiener geſund und natürlich wirkt, während die Tändeleien des Engländers Unnatur ſind, die Ohnmacht verbergen. Gabriele d'Annunzios Helden raſen in ihren Untergang hinein, weil ſie nirgends einen Ausgang ſehen, noch ahnen — aber ſie raſen wenigſtens, raſen ſich aus mit dem ganzen Ungeſtüm ihrer Art, raſen ſich aus, bis das Schickſal hereinſtürzt. Oscar Wildes Held jedoch ſchlendert dem Schickſal langſam von künſtlicher Orgie zu künſtlicher Orgie entgegen, bis eines Tages der letzte Akt vor dem Blaſierten ſich öffnet. Hinzu kommt, daß durch die „Romane der Roſe", wenn man ſie in der Reihenfolge ihrer Entſtehung nimmt, auch bereits ein unverkennbarer Zug zur Geneſung geht. Nur Andreas Sperelli iſt noch ganz der Wüſtling, der nichts will, als ſich austoben und ſein Leben in aphrodiſiſche Gedichte verwandeln, der den Genuß raſtlos um des Genuſſes willen ſucht, bei dem die Äſthetik an die Stelle der Ethik getreten, und deſſen Wille über allen ſeinen geiſtigen und ſinnlichen Ausſchweifungen endgültig zerfloſſen iſt. Bei Tullio Hermil dagegen, obwohl auch er ſich noch ſelbſt als „Ideologen, Analytiker und Sophiſt unſeres Verfallzeitalters" bezeichnet, ſetzt dieſer Wille bereits wieder ein, zwar als Wille zum Verbrechen, aber immerhin, er iſt da, iſt Wille und hat die Kraft, Tat zu werden. Und Georg Aurispa endlich ſucht ſelbſt ſchon die Baſis, auf der der Patient in ihm zum Rekonvaleszenten ſich wandeln könnte, ſucht ſie noch ſehr rückwärtsleriſch im Anſchluß an den alten Glauben, auf einer Bahn, auf der Gabriele d'Annunzio ſelbſt ſie nie ſuchen ſollte, ſucht ſie aber auch ſchon da, wo dieſer wiederum ſie finden ſollte, im Anſchluß an das Volk, findet ſie ſelbſt allerdings dort noch nicht, doch geht ſchließlich, wenn auch in einem frei-

erwählten Tode, statt eines freigemachten Lebens, immerhin als innerer Sieger aus seinen Konflikten hervor. Gabriele d'Annunzio selbst jedoch, nachdem er sich jetzt losgeschrieben von dem, was von all diesen Verfassungen seiner Helden in seiner eigenen gefährlich liegen mochte, ging den Schritt weiter, der getan werden mußte, trat heraus aus dem Bannkreis jeglicher Problematik, trat entschlossen dahin, wo es nicht mehr genügt, ein innerer Sieger zu sein, sondern wo man auch ein äußerer sein muß: in eine Kunst, weder um der Kunst, noch auch um des Bekenntnisses, sondern um des Lebens willen.

Daß er sich dabei zunächst von Nietzsche führen ließ, war nur ein Übergang, kein künstlerisch ergiebiger, aber freilich ein menschlich nur zu natürlicher. Schon in den „Romanen der Rose" hatte Gabriele d'Annunzio hin und wieder auf Nietzsche hingewiesen, als einen gewaltigen Aufrütteler, fähig, alle Dekadenz in Aszendenz zu verkehren. Seine Helden hatten die Berührungen mit der Menschheit, mit der Masse, mit dem Volke schließlich immer wieder mit Ekel erfüllt und in sich selber zurückgescheucht: nicht die Zukunft, nicht die Nationalentwicklung der Rasse schien ihnen das Ziel, sondern vielmehr der einzelne höchstentwickelte Mensch, der daraus hervorging — der Übermensch. Diesen Gedanken, der dem Renaissancemenschen in Gabriele d'Annunzio, zumal, da er ihn wörtlich und körperlich nahm, imponieren mußte als eine Titanenoffenbarung, griff er jetzt wieder auf: in den „Jungfrauen vom Felsen", dem ersten Bande seiner zweiten Romantrilogie, den „Romanen der Lilie" — den Romanen des Heldentums. Doch geradeso, wie der Übermensch in Deutschland regelmäßig, wenn er auf die Kunst angewandt werden sollte, bloß zu unfruchtbaren Abstraktionen führte, brachte er Gabriele d'Annunzio bloß zu unfruchtbaren Phantasien. Immerhin waren die Begeisterungen für Kraft, Macht und Gewalt, die sich mit dem Gedanken verbanden, gleichbedeutend mit einer zunächst allerdings brutalen Steigerung seiner Energie, die dann edler in seinen nächsten Dichtungen niederschlagen konnte.

Entscheidend geschah das zuerst im „Feuer", dem ersten Bande seiner dritten Romantrilogie, den „Romanen des Granat-

baums“ – den Romanen der Überfülle. Hier gelang es Gabriele d'Annunzio endlich, die Schönheit in die Wirklichkeit zu tragen und ſich ſelbſt als den Schönheitsbringer feſt auf die Erde zu ſtellen. Hier wurde endlich die Schönheit erkannt, nicht als ein Selbſtzweck, ſondern als ein Endzweck: wurde erkannt, daß ihr Sinn nicht in ihr ſelber, ſondern in ihrer Wirkung liege, und zwar nicht nur ſubjektiv, in der Wirkung auf den, der ſie hervorgebracht, ſondern auch objektiv, auf die Weſen, aus denen er ſelber hervorgegangen — auf die Raſſe, auf die Nation. Stelio Effrena, der Held des „Feuers“, iſt ein ganz anderer, als die Helden der früheren Romane waren: „Sie können ſich ſelbſt nicht verlieren, Sie ſind Ihrer immer ſicher, denn Sie haben Ihr Schickſal in Ihren Händen,“ ſagt die Heldin zu ihm – und ſie hätte es zu keinem von den früheren Helden, all dieſen unlogiſchen und fragmentariſchen Exiſtenzen, ſagen können. Und wie der Held anders iſt, ſo iſt auch das ganze Buch anders: die früheren Romane Gabriele d'Annunzios waren reine Luxusgebilde geweſen, und man konnte bei ihnen faſt dasſelbe Gefühl der Menſchenunwürdigkeit haben, wie bei Oscar Wilde. Es war eine Abkehrung von der Menſchheit darin, die delikat ſein ſollte, aber wahrhaft barbariſch ſich äußerte: gelegentlich einer Straßendemonſtration für ein paar Hundert italieniſche Soldaten, die in Afrika gefallen, konnte Gabriele d'Annunzio noch einen ſeiner Sybariten das rohe und kindiſche Wort in den Mund geben: „für ein paar Hundert Beſtien, die beſtialiſch ſtarben!“ Das wäre jetzt ganz unmöglich: der Sybarit in Gabriele d'Annunzio iſt endgültig abgetan, und der reine Künſtler und Patriot iſt durchgedrungen – als Menſch ſeiner Zeit, als Menſch ſeines Vaterlandes. „Ich begreife nicht, warum die heutigen Dichter ſo voller Unwillen gegen die Vulgarität der Gegenwart ſind und bedauern, zu früh oder zu ſpät geboren zu ſein,“ heißt es einmal, und es wird hinzugefügt, daß es nur Not tue, „mit phantaſtiſchem Geiſt in das wilde Gewühl des Lebens zu blicken“. Gabriele d'Annunzio tut's: man ſpürt, wie er allenthalben, gleichſam unter einer mächtigen, krampfhaften, inneren Anſtrengung, die die moderne Viſion mit der klaſſiſchen vereinen will, aus den ihn umgebenden äußeren

Dingen und als ihren eigentlichen Geiſt, der auch jetzt noch in ihnen wohnen muß, den neuen Mythos herauszuſehen ſucht; ſpürt, wie er ihn in die Phänomene zu zwingen, in die Syntheſen zu verwandeln ſich müht, in denen allein aus dieſer ſo realiſtiſchen und ſo gar nicht phantaſtiſchen Ziviliſation die neue Schönheit emporſteigen kann, wie einſt die klaſſiſche Göttin aus den Schemen des Chaos, und wie ſie noch immer wieder emporgeſtiegen iſt bei jeder großen Wandlung des Daſeins, und wie ſie auch heute wieder emporſteigen wird aus der, deren Zeitgenoſſe Gabriele d'Annunzio für Italien iſt. Er tut's nicht mit jener unheimlichen, beinahe wahnſinnigen Verinnerlichung, die in den Augen Munchs glüht und dort aus heißen Träumen die jähen Gebilde des veränderten Erdbildes auffahren läßt, gleich Geſpenſtern des ſich in neuen Verwandlungen verkörpernden Erdgeiſtes: Gabriele d'Annunzios Blick bleibt renaiſſanciſch, wenn man will helleniſtiſch, wenn man will ſogar klaſſiſch, wie er es als Blick eines Italieners ſein muß, des Sohnes eines Landes, in dem dieſe Verwandlungen als Erſcheinungen der Wirklichkeit nicht ſelber und urſprünglich entſtanden ſind, ſondern auf das ſie jetzt nur langſam unter dem Zwange der geſamten Zeitumwälzung hinübergreifen. Aber gerade deshalb, weil er fühlt, wie die Vergangenheit Italiens nicht tot zu ſein braucht für immer, ſondern noch einmal wieder erſtehen könnte, wenn es nur gelänge, ſie auch in der Gegenwart wieder zu rechtfertigen, weil er fühlt, wie eine Vermählung möglich wäre zwiſchen der eingewurzelten Liebe zum Alten und der erwachenden Liebe zum Neuen, weil er fühlt, wie kein Land ſo ſehr die Vorbedingungen bietet zu einer ſolchen Verſchmelzung der überlieferten mit der neu zu ſchaffenden Schönheit, wie eben Italien — gerade deshalb reißt eine grenzenloſe Begeiſterung ihn hin zu ihrem ekſtatiſchen und zugleich prophetiſchen Kultus. So ſagt er von ſeinem Helden: „Italien! Italien! Wie ein Schrei der Erhebung brauſte über ſeine Seele dieſer Name, der die Erde berauſcht. Sollte ſich aus dem mit ſo viel Heldenblut gedüngten Schutt die neue Kunſt nicht erheben können, wurzelſtark, mit kräftigen Zweigen? Sollten ſie nicht all die latenten Kräfte der altererbten Fähigkeiten der Nation in ſich aufnehmen

können und eine beſtimmte neuaufbauende Macht im dritten Rom werden?" Zu verſtehen aber iſt dieſes dritte Rom in jenem maßloſen Sinne, in dem heute alle Völker, die noch eine Jugend in den Knochen und einen Glauben hinter dem Hirne verſpüren, ſich mit einer Rieſenbewegung über ſich ſelber hinausweiſen und in ihre Zukunft die Zukunft der Menſchheit werfen. So haben die Deutſchen, als die Krämpfe ihrer zweitauſendjährigen Geſchichte ſich legten, wie aus den Eingeweiden ihres Vaterlandes heraus den Gedanken des dritten Reiches geboren, den ſie auf Erden allein zu erfüllen beſtimmt ſind. So träumen die Ruſſen von ihrer myſtiſchen dritten Hauptſtadt, in der der weiße Gott des Slaventums ſeinen Thron finden wird. So betrachten die Amerikaner ihr Land als den Boden der dritten Völkerwanderung, die von Aſien nach Europa und nun von Europa nach Amerika geführt hat, um dort der Menſchheit nach all den Heimaten der Sehnſucht endlich die Heimat der Wirklichkeit zu geben. Gabriele d'Annunzio beſchwört jetzt dieſelben Verheißungen, nur äſthetiſch, nicht prometheiſch, nicht myſtiſch und nicht vital formuliert, für ein drittes Rom und Italien: und wahrlich, nicht umſonſt heißt ſein Verheißungsbuch „Feuer" – ſo brennt es darin von Hoffnungen, Wünſchen und Plänen für ſein Volk, als dem letzten von allen klaſſiſchen Völkern, in dem es noch rinnt, das wilde Blut des Dionyſos, in dem es noch ſchlägt, das edle Herz des Apollo.

Doch Gabriele d'Annunzio konnte dabei nicht ſtehen bleiben: es galt, nicht zu reden, ſondern zu wirken! Und damit führte ihn ſeine Hinwendung zur Nation einerſeits und zu Mythos und Kult anderſeits ganz von ſelbſt zur Form des Dramas – als dem unmittelbarſten Machtmittel, das ein Dichter haben kann zur Erziehung, Erhebung und Verſchönung der Maſſe und des Maſſenlebens. „Feuer" ſelbſt ſank zurück und wurde für ihn zu nichts als einem Vorbereitungsbuch – entſtanden aus dem Rauſch und der Freude über all die volklichen und dichteriſchen Möglichkeiten, die ſich vor ihm aufgetan. Der reine Künſtler, zu dem er ſich jetzt durchgerungen, ſich befreiend von den Untermiſchungen, denen die Kunſt jeden ausſetzt, der in ihr nur erſt

noch bekennt, mußte ſich noch ein zweites Mal verwandeln: zum runden Künſtler, der in ſeinen Schöpfungen plaſtiſch die Welt zu Weltbildern zwingt, weithin ſichtbar vor allem Volke. Dabei beſtand freilich manche Gefahr für Gabriele d'Annunzio: denn trotz all ſeiner Glut war er eigentlich ein kühler Dichter, das Feuerwerk, das er in ſeiner Sprache in ſo mächtigen Garben entpraſſeln ließ, war im Grunde ein kaltes Feuerwerk. Würde er dem entgehen können, daß ſein Drama nur ein Spiel wurde, wie das Maeterlincks iſt? ein Kultus, der, wenn er auch als Kultus für das Leben gedacht war, doch nur ein in ſich ſelbſt lodernder Kultus der Schönheit blieb? Würde er das Leben zu zwingen vermögen, in ſeine Dramen überzugehen? nicht nur in Bildern, die bloß geſchaut waren, und die man noch einmal wieder ſchauen konnte, entzückt, aber im Innerſten unbeteiligt, wenn nicht gleichgültig, ſondern in wirklichen Menſchen, ſichtbar und leibhaftig? in Menſchen, die gelebt hatten und die nun noch einmal in Handlungen wieder auflebten, an ihrem Schickſal das Schickſal der Menſchheit verſinnbildend? Ein Dramatiker wie Hauptmann, bei dem jedes Wort, jede Bewegung, jede Geſtalt echt ſcheint von der Echtheit der Wirklichkeit, iſt Gabriele d'Annunzio natürlich nicht geworden; aber auch kein Maeterlinck, den das Beſtreben, das Drama nicht naturaliſtiſch, ſondern wieder phantaſtiſch zu ſtiliſieren, zu ſchwächlichſtem Puppenreigen geführt hat. Man kann vielleicht ſagen, daß Gabriele d'Annunzio die Mitte hält zwiſchen den beiden: äußerlich, als moderner Künſtlerwille, der bewußt mit der Wirklichkeit rechnet, Hauptmann verwandt, innerlich dagegen, als romantiſche Künſtlerſehnſucht, die doch nicht genug Erde unter ſich hat, wieder näher bei Maeterlinck ſtehend. Auf jeden Fall aber hat er zugleich auch eine wirkliche Tat in die Entwicklung des modernen Dramas getragen, zu der Hauptmann erſt die Vorausſetzungen beigebracht: er hat getan, was ihm als renaiſſanciſch und klaſſiſch fühlenden Menſchen am nächſten lag — das moderne Leben wieder in der Schönheit einer modernen Katharſis ausbrechen zu laſſen. Das konnte Hauptmann noch nicht, brauchte es freilich auch gar nicht zu können: denn er ließ ja das Leben ſelbſt wirken und für ſich ſprechen, als eine beſtändige

und ununterbrochene Kette von katharſiſchen Eruptionen, deren Schönheit einfach und allein in ihrer Wirklichkeit beſtand. Trotzdem geht die Entwicklung des naturaliſtiſchen Dramas, wie es Hauptmann geſchaffen, zweifellos über dieſe Phaſe der bloßen Typiſierung hinaus und dahin, wo es unter dem Einbruch von äſthetiſchen Energien wieder zu einem vitalen Drama werden kann — herausgeſchleudert aus dem naturaliſtiſchen in einen feſten Stil innerer und äußerer Verkürzung. Hier aber hat Gabriele d'Annunzio nach der äſthetiſchen Seite geradeſo einen erſten Schritt getan, wie ſchon vor Hauptmann Ibſen in den „Geſpenſtern" nach der pſychologiſchen und Tolſtoi in der „Macht der Finſternis" nach der ethiſchen Seite. Dramen, wie Gabriele d'Annunzios „Tote Stadt" und „Gioconda" ſind vorweggenommene Beweiſe dafür, wie durchaus möglich es iſt, aus den Stoffen des modernen Lebens wieder Dramen loszulöſen, die ihre Form in einer bewußten Schönheitsanſchauung des Dichters angenommen haben. Wohl iſt bei Gabriele d'Annunzio darüber noch die Wirklichkeitsanſchauung zu kurz gekommen: ſeine Handlungen ſcheinen alle, wenigſtens im Vergleiche mit Hauptmann, nur Schatten und Schemen anvertraut, und nicht Typen und Charakteren — ſo weit entfernt wir anderſeits auch von den Puppen und Schiebefiguren Maeterlincks ſein mögen. Doch dieſe Dramen ſind nun einmal von einem Dichter geſchrieben, deſſen Tradition die Renaiſſance und das italieniſche Kunſtdrama iſt, und nicht die Realität und das moderne Lebensdrama: erſt wenn auf ihrem Untergrunde nicht das klaſſiſche Ideal läge, ſondern die moderne Weltanſchauung, könnten ſie die Offenbarung eines neuen und großen Theaters ſein, das mit der Wirklichkeit auch den Weltkreis umreißt. So aber ſteht Hauptmann dieſem Ziel nach wie vor am nächſten: denn die Erde, aus der ſein Werk wächſt, iſt verläßlich und immer noch dem Himmel näher, als jegliche Schönheitsberauſchung — mag der Inſtinkt eines katharſiſch durchſchüttelten Äſthetentums noch ſo richtig ſein und in eine Zukunft weiſen, die einſt kommen wird. Wo aber dieſe Zukunft liegt? vielleicht in einer Verſchmelzung Richard Wagners und Gerhart Hauptmanns, als den beiden, die zum letzten und mächtigſten Nationaldrama vordrangen! Im modernen Leben

ſcheinen die Vorausſetzungen zu ſolchen Syntheſen nicht zu liegen: wenn wir zu unſerer großen tragiſchen Syntheſe kommen ſollten, dürften ihre Beſtandteile vielmehr weit weniger in vorhandenen Kunſtſtilen und allen möglichen Stiliſierungen von ſolchen ſtecken, als unmittelbar in dem modernen Leben ſelbſt und ſeinen eingeboren, aber ſeither noch unerblickten tragiſchen Formen. Auf jeden Fall iſt Gabriele d'Annunzio zu ſeiner Tragödie nicht von Hauptmann als dem reinen Realiſten, ſondern von Wagner als dem reinen Idealiſten gekommen; und in dem Maße, in dem Wagner aller Stiliſierung nahe ſteht, faſt Maeterlinck nahe ſteht, ſtatt Hauptmann und aller Typiſierung, iſt das dann auch dieſer Tragödie verhängnisvoll geworden. Anders wurde das Verhältnis natürlich da, wo Gabriele d'Annunzio nicht das moderne, ſondern das traditionäre Nationaldrama für Italien zu ſchaffen ſuchte: in der „Franzesca da Rimini". Hier, wo es galt, die Vergangenheit in der Viſion eines bereits gegebenen Stils zu ſehen, konnte er an ſeinen Stoff auch den Stil dieſer Vergangenheit anlegen und eine italieniſche Renaiſſancetragödie ſchlechtweg ſchaffen, ſo wie Richard Wagner die germaniſche Heroentragödie ſchlechtweg geſchaffen. Hier ſtand er da, wo er als Italiener am ſicherſten ſteht — in der großen Vergangenheit ſeines Volkes.

Aber es bleibt der Traum einer großen Zukunft: erfüllbar zunächſt einmal in der Wirklichkeit, und dann erſt in der Kunſt. Gabriele d'Annunzio hat dadurch, daß er dieſe Ausſicht überhaupt eröffnete, ſeinem Vaterlande die Laſt einer ſchweren Arbeit aufgeladen, und es fragt ſich, ob das Volk ſie auch zu tragen vermag? Sicher ſcheint eines: wenn eins von den romaniſchen Völkern die Kraft hat, den Glanz lateiniſcher Raſſe noch einmal in ſich zu ſammeln, ſo iſt es Italien. Es ſei denn, wir erleben die Überraſchung, daß Belgien in den nächſten Jahrhunderten die Initiative, die es heute bereits allgemein ziviliſatoriſch hat, auch politiſch ergreift und ſich langſam an die Stelle von Frankreich ſetzt. Sonſt jedoch, von den alten romaniſchen Staatengebilden, iſt Italien das wertvollſte. Schon, daß das Volk in dem einzigen Dichter, den es heute hat, einen Mann hervorbrachte, der ſich durch alle Degenerationen hindurch zum feſten Willen zur Re-

generation frei kämpfte, iſt ein Zeichen erhaltener Kraft. Wer weiß, vielleicht wird alſo, in einem letzten Kreislauf der Wiederkehr, die Renaiſſance dem Geiſte nach noch einmal dahin zurückkehren, von wo ſie einſt ausging. Je größer die Zahl der Völker iſt, die die Menſchheit nach all ihrer Ruhe auf die neue Wanderung mitnimmt, um ſo größer wird ſie ſelbſt ſein, je mehr Raſſen ſich in ihr kraftvoll gegenüber ſtehen, um ſo Höheres wird ſie erreichen — und wär's auch nur, daß die alten Raſſen in einem letzten Aufſchwung das eine erreichen, was ihren Ausgang ihrer großen Vergangenheit ebenbürtig machen würde: ein Sterben in Schönheit.

Gorki.

Ohne die Kunſt wüßten die Menſchen nichts voneinander. Schon deshalb iſt die Kunſt das erſte, was ein junges Volk ſich ſchaffen muß, wie das ruſſiſche heute, wenn es aus dem Animaliſchen heraustreten will ins Vitale. Ohne die Kunſt müßte das Weib fremd neben dem Manne dahinleben, ein Geſchlecht unverbunden auf das andere folgen, ein Volk verſtändnislos gegen das andere ſtehen. Ohne die Kunſt würde das Lebensgeheimnis unerträglich werden, ein einziges Grauen vor dem Unbekannten auf der Erde umgehen und der Herrſcher der Welt nicht das Schickſal mehr ſein, ſondern die Anarchie unſeres blinden und tauben Nicht-Wiſſens, welche Gewalten nun eigentlich Gewalt über uns haben und über welche uns ſelber Gewalten gegeben worden. Die einzige Vermittelung und Deutung des Menſchlichen als des gemeinſamen Loſes wäre ſchließlich die Erfahrung: aber mit ihr würde auch unſer ganzes Sein da hinaus gedrängt ſein, der Schwerpunkt aller Entwicklung dahin verrückt werden, wo dieſe Erfahrung erſt ihre letzte und endgültige Summe von Beſtätigungen findet – in die Altersweisheit, in die Greiſenhaftigkeit, faſt ſchon in den Tod. Davor jedoch rettet die Menſchheit die Kunſt in jenem weiteſten Sinne, in dem ſie auch auf unſer Denken und unſere Sittlichkeit hinübergreift, in dem die Äſthetik ſich der Philoſophie und der Ethik vermählt und Kunſt überall da iſt, wo ſich der Empirie die Intuition, der Methode die Viſion, der Analyſe die Syntheſe entgegenſtellen läßt. So geſehen, gibt uns die Kunſt die Möglichkeit, auch ſchon von unſerer Jugend aus

teilzuhaben an unſerer Erkentnis des Daſeins und geradeaus loszugehen auf den Kernpunkt der Dinge – auf nichts uns verlaſſend als auf die Glut unſeres inneren Dranges. So geſehen, gibt uns die Kunſt die Fähigkeit, auch das Unerfahrene zu wiſſen und das Unerlebte zu beſitzen, das Ungeſehene zu erkennen und das Ungehörte zu vernehmen, und führt uns dadurch, rein durch die Kraft der offenbarungsmäßigen Anſchauung, ſogar weit größeren Gewißheiten zu, als es die Erfahrung auch der erprobteſten Lebensweisheit je könnte. Denn Wiſſenſchaft geht ſchließlich doch immer nur auf Teile, aber Kunſt geht unmittelbar aufs Ganze und läßt uns vom Einzelnen aufs Allgemeine, von der Ausnahme auf die Regel, von der Erſcheinung auf den Zuſammenhang der Erſcheinungen ſo ſchließen, daß wir wirklich jene Beruhigung davontragen, auf die es einem jungen Volke vor allem einmal ankommt, und die es haben muß, wie der einzelne Menſch auch, wenn er die Welt des Unbewußten verläßt, um ſich mit Bewußtſein in den Kampf um ſein Daſein zu werfen – der kein anderer iſt als der ums Daſein der Völker und der ganzen Welt. Ich meine jene große Beruhigung, in eine Schöpfung hinein geboren zu ſein, die keine große Willkür, ſondern eine große Geſetzmäßigkeit iſt, die ſtändig, auch wenn es ſcheinbar verſchoben wird, in der Gerechtigkeit ihres Gleichgewichtes ſteht, und in der wir Menſchen keine irrenden Zufälligkeiten einer Weltlaune ſind, ſondern verkörperte Abſichten einer ungeheueren Urabſicht.

Ein Volk iſt überhaupt nur ein junges, wenn es ſich noch barbariſch verbunden fühlt von der Gemeinſamkeit der mächtigen und unheimlichen Rätſel des Daſeins, die es fragend umgeben und überall in ſein ſtummes Leben hineinragen: erſt in dem Augenblick, in dem es ſich in einer beſtimmten Weltanſchauung klar erkennt, vermag es ſich auch in einer beſtimmten Kultur feſt zuſammenzufinden. Trotzdem braucht die Kunſt eines ſolchen Volkes, die zur Löſung der Rätſel hinführen ſoll, nicht unbedingt prophetiſch und den Kosmos durchſchweifend, ſondern vermag ſchlechtweg naturaliſtiſch und am Erdboden haftend zu ſein. Es iſt ſogar ganz auffallend, wie das Geſetz der Verkehrung, nach dem alles Sein in ſein Gegenteil umſchlägt, hier eingreift. So hätte

man denken ſollen, daß ein realiſtiſches und ſtets objektivierendes Volk, wie das der Amerikaner, auch ſtreng ſachlich zu ſeiner Weltanſchauung gelangen würde: in Wirklichkeit aber kam es aus ſeiner Ziviliſation heraus mit Poe zu einem geradezu phantaſtiſchen Humor und mit Whitman zu einer beinahe bardiſchen Ethik. Und anderſeits hätte ſcheinbar nichts näher gelegen, als daß ein idealiſtiſches und immer nur ſubjektivierendes Volk, wie das ruſſiſche, aus ſeiner Myſtik heraus auch durchaus perſönlich zu ſeiner Weltanſchauung durchzudringen ſuchte: in Wirklichkeit aber wurde gerade die ruſſiſche Dichtung der Form und dem Inhalt nach ſcharf naturaliſtiſch. Es hat ja auch eine andere Dichtung in Rußland gegeben: die romantiſche der Puſchkin und Lermontoff – aber das war noch nicht die eigentlich nationale, ſondern eine mehr individuelle, in der gewiß viele heimatliche Elemente ſteckten, die aber doch ihren Stil mehr vom Auslande, vom Einfluß Goethes und Byrons, empfing. Traditionär feſtgelegt dagegen, als raſſig-ſlaviſcher Ausdruck, als Lebensmythologie des ganzen Menſchenſchlages, und damit als Grundlage für jedes weitere Schaffen, wurde die ruſſiſche Dichtung durchaus erſt durch den ruſſiſchen Naturalismus, wie er ſchon bei Gogol ſatiriſch durchbrach, wie er ſelbſt von geſellſchaftlich feinen und weſteuropäiſch geſchulten Schriftſtellern wie Turgenieff und Gontſcharoff mitgalt, und wie er dann aber vor allem mit den volklich ſelbſtändigen und barbariſch großen Erſcheinungen Doſtojewskis und Tolſtois aus den breiten Fresken ihrer Monumentalromane rein naturaliſtiſch ſtilbildend ausrollte. In der Tradition dieſes Naturalismus als Dichter, ſo feſt wie in ſeinem Volke als Menſch, ſteht denn auch wieder der letztgekommene ruſſiſche Rätsler und Enträtsler: Gorki.

Freilich darf man an ſeinen Naturalismus, ſo wenig wie an den Doſtojewskis und Tolſtois, das Maß der Begriffe anlegen, die für den Naturalismus Balzacs, Flauberts oder Zolas angebracht ſein mögen. Der Naturalismus eines jungen Volkes, wie des ruſſiſchen, iſt notwendig ein ganz anderer als der eines alten, wie etwa des franzöſiſchen. Beide unterſcheiden ſich, wie eine Kunſt, mit der ein Volk künſtleriſch einſetzt, von der, mit der ein anderes künſtleriſch abſchließt, nur geſchieden ſein kann;

wie ſich alle Zukunft, die das eine noch vor ſich hat, von aller Vergangenheit, die hinter dem anderen bereits liegt, wie ſich überhaupt alles bereits Geweſene und genau Bekannte von allem noch Werdenden und erſt noch Möglichen trennt. Der Naturalismus eines jungen Volkes iſt immer der einer jünglingshaften Naivität, mit dem die Nation gleichſam zu atmen beginnt und der einzelne Künſtler ſich nur deshalb auf die Wirklichkeit ſo ausſchließlich verläßt, weil ſie das einzige iſt, was er unabweisbar auf Erden beſitzt, und von der allein aus er zu jener Weltanſchauung vorzudringen vermag, die innerlich ſtets ſein Endzweck verbleibt. Der Naturalismus eines alten Volkes dagegen iſt immer nur der eines ausgereifteſten Formſinnes, mit dem der einzelne Künſtler die Dinge der Wirklichkeit in einer Nachahmung, ſo fein, ſo koſtbar, ſo zureichend wie nur möglich, äußerlich zu wiederholen ſucht – als dem einzigen, was ihm noch ſchöpferiſch übrig geblieben, nachdem ſeine Nation ſich in ihren eigentlich inhaltlichen Werten, denen ihrer längſt ſchon gefundenen und erfüllten Weltanſchauung, reſtlos ausgegeben hat. Der Naturalismus eines jungen Volkes hinwiederum hat mit Technik überhaupt nichts zu tun und ſein Verhältnis zur Natur iſt bei aller Naturechtheit doch nicht Naturbeſchreibung, ſondern Naturbeſeelung. Der Naturalismus eines alten Volkes iſt auf jeden Fall materialiſtiſch, wenn nicht ſkeptiſch gebunden, während der Naturalismus eines jungen Volkes immaterialiſtiſch, geradezu tranſzendental ſich ſelbſt überſchreiten darf – woher dann im Naturalismus des ruſſiſchen Volkes ein gewiſſer vegetativer und myſtiſcher Zug kommen mag, der, weil er im Volke ſelbſt liegt, auch durch dieſe ſeine ſonſt ſo objektiviſtiſche Kunſt wie ein geheimer Subjektivismus hindurchgeht.

Gorkis Naturalismus iſt wieder ganz von dieſer irdiſchen und zugleich überirdiſchen Art, die die Welt ohne Syſtem aus reinem Inſtinkt moniſtiſch begreift, die einen Stoff nie anders als zuſammen mit ſeinem Geiſte erfaßt und ſeine Endlichkeit, die man körperlich begrenzt glauben möchte, bis dahin durchdringt, wo man auch ſie, einen Körper im unendlichen Weltkörper, aus der Unendlichkeit auftauchen ſieht. Gorki geht nicht ſo weit wie Doſtojewski, deſſen Naturalismus, obwohl er ſich ſtreng im Bezirk des Sachlichen und Tatſächlichen hielt, und nicht wie der

Phantasmus Poes in die Sphäre des Übersinnlichen und Unmöglichen umschlug, trotzdem er von seiner Wirkung aus oft schon im Gespenstigen und Geisterhaften mündete. Gorki folgt hier mehr Tolstoi und beseelt Menschen und Dinge, das russische Volk und die russische Landschaft, einfach, indem er sie darstellt, mitsamt ihren geheimnisvollen Kräften, die sie durchziehen, auch ohne daß man sie sieht – geradeso wie die Elektrizität auch dann im Wolkendunst liegt, wenn sie sich noch in keinem Blitze entladen hat. Anderseits hat Gorki aber auch zu Dostojewski manche starke Beziehung: wie dieser ist er feiner und unruhiger als Tolstoi, ein Schatten von Angst und Unheimlichkeit, bald dichter, bald durchsichtiger, liegt auch auf jeder von seinen Dichtungen, während die Tolstois immer heiß und kräftig im Lichte der Sonne und des Reifens zu ruhen scheinen – kurz, Fiebrigkeit steht gegen Gesundheit, weiche Vorfrühlings- oder matte Spätherbststimmung gegen pralle Sommerhitze oder feste Winterstrenge; und wenn Gorki auch nicht all das Problematische bis zum Hektischen und Fanatischen mit Dostojewski teilt, so ist doch persönlich seine Liebe zum Vagabundentum dem Nihilismus Dostojewskis so verwandt, wie sie der etwas bourgeoisen Patriarchenhaftigkeit Tolstois fremd ist.

Diese doppelte Beziehung Gorkis zu Dostojewski und zu Tolstoi hat nichts Auffallendes oder gar Befremdliches: Dostojewski und Tolstoi selbst waren für Rußland wie eine Einheit. Der Naturalismus Dostojewskis war der des nazarenischen Leidens und zugleich der prometheischen Zerrissenheit der russischen Seele; und der Naturalismus Tolstois war der der robusten Gesundheit und zugleich asketischen Kraft der russischen Erde. Beide drückten die vollendeten Gegensätze aus, die es im Russentum gibt, aber gerade deshalb waren sie zugleich auch, in wechselseitiger Ergänzung, der vollendete Ausdruck seines Nationalcharakters. Einer von ihnen allein genommen bedeutete immer genau die Hälfte russischen Wesens, doch beide zusammengenommen standen sie voll für das Ganze. Ein junges Volk, in seiner kompakten Masse, bringt nun einmal stets nur notwendige Erscheinungen hervor und erst ein altes Volk, wenn die Verbände spezialistisch sich lösen, kann in Zufallserscheinungen zersplittern. Von diesem Standpunkte aus waren dann – heute, da die Menschheit, selbst

in einem ſo religiöſen Volke wie dem ruſſiſchen, keine Götter mehr als ihre Repräſentanten gebiert, ſondern ſich in ihren Dichtern, Denkern und Helden ſelbſt repräſentiert – Doſtojewski und Tolſtoi die erſten und feſten Kriſtalliſationen der ruſſiſchen Weltanſchauung; der eine nach ihrer bäuriſch geſunden, der andere nach ihrer verbrecherhaft wahnſinnigen Seite hin. Zum mindeſten in einem von ihnen, in der ſtarkknochigen und bodenwüchſigen Vitalität des Dichters von „Krieg und Frieden“, oder in der irren und flackernden Genialität des Dichters von „Schuld und Sühne“, im Charakter Pierre Beſuchows oder in der Pſychologie Rodion Raskolnikows, den beiden ruſſiſchen Nationaltypen, mußte daher ein jeder irgendwie wurzeln, der nach Doſtojewski und Tolſtoi ein Dichter des ruſſiſchen Lebens ſein wollte. Und vielleicht nur ſelbſtverſtändlich war es da, daß Gorki, als der erſte von Bedeutung, der nach ihnen kam, geradezu eine Verſchmelzung von ihnen darſtellte – durch ſeine Vergrübelung und Verſeelung zu Doſtojewski, aber durch ſeine Volklichkeit und Natürlichkeit zu Tolſtoi hinabreichend, beide, die Tragik des einen und die Epik des andern, gewiſſermaßen lyriſch verbindend.

Denn die Lyrik: das iſt eigentlich das, was Gorki als neu in den ruſſiſchen Naturalismus gebracht hat. Auch Doſtojewski und Tolſtoi hatten Lyrik: der eine die heftige ſeiner Ekſtaſen, der andere die beſchauliche der Natur. Gorki dagegen hat Lyrik von ſich aus, reine Lyrik, unvermiſchte Lyrik, von den Dingen befreite Lyrik – Lyrik, die ihm als Menſch im Puls ſeines Herzſchlags, als Künſtler im Rhythmus ſeiner Sprache pocht. Gorki ſelbſt iſt ein Lyriker; nur daß er zufällig keine Verſe ſetzt, ſondern Erlebniſſe erzählt. Aber nie hat er andere Erlebniſſe als lyriſche gehabt: was er erlebte und ihn traf, das traf ihn lyriſch. Sein ganzes Leben war eine einzige Lyrik: war nicht Betrachtung wie beim Epiker, nicht Handlung wie beim Dramatiker, ſondern Gefühl. Und wie jeder geborene Lyriker ein Grundgefühl hat, von dem ſeine Empfindungen ausgehen und zu dem ſie ſtets wieder zurückkehren, wie dieſer ein Liebeslyriker, jener ein Heimatlyriker iſt, ſo hat auch Gorki ein Gefühl über alle anderen geſetzt: dasjenige, das zugleich das Grundgefühl des geſamten ruſſiſchen Volkes ſcheint – die Sehnſucht.

In dem Grundgefühl eines Volkes liegt bereits seine Zukunft. Alles was es erreichen kann an Innenleben und Weltanschauung und Außenbetätigung, die ganze Kultur, zu der es sich aufschwingen wird, ist nichts als die Projektion seines besondern und nur ihm eigentümlichen Urdranges, aus sich herauszukommen, über sich selbst weg, von sich selbst weg und dadurch zu sich selbst hin zu gelangen. Daran können weder Störungen im eigenen Entwicklungszentrum noch Kreuzungen mit fremden Entwicklungsenergien irgendwie wesentlich etwas ändern: sie können vielleicht den Grad festlegen und das Tempo beeinflussen, in dem es seine Bestimmung auf Erden erfüllt, aber niemals können sie die Art dieser Bestimmung verschieben, vertauschen oder gar unterbinden. Das Grundgefühl eines Volkes bestimmt sein Schicksal so, daß es sich geradezu selbst zum Schicksal über das Volk aufwirft: daher die ganze bunte Verschiedenheit der Völker untereinander, die so groß ist, wie Grundgefühle nebeneinander stehen und jedes Volk sein eigenes hat. Erst in alten Völkern, die sich ähnlich werden wie ein Greis dem andern, verwischen sich die Unterschiede allmählich, und um die Rasse eines alten Volkes zu erkennen, muß man in seine Vergangenheit hinabsteigen. Aber solange ein Volk noch jung ist und es eine Gegenwart hat, weil noch Zukunft vor ihm liegt, lebt auch in ihm noch ein Grundgefühl. Heute ist es bald der Drang nach universaler Weltanschauung und ihrem Niederschlag in universaler Kultur — wie beim deutschen Volk. Bald hat es sich zum ausschließlichen Willen verdichtet, und ein Volk sucht vorerst nichts anderes zu erreichen, als das möglichst größte Maß von Zivilisation — wie beim amerikanischen. Bald steht statt des Willens nur Sehnsucht und das Grundgefühl liegt im reinen Seelenleben des Volkes und sucht von da, aus dem Körperleben heraus, zur Religion hinzudrängen — und das ist der Fall des russischen heute.

Wohl mischen sich in dieser religiösen Sehnsucht zu den spirituellen Faktoren noch andere: ästhetische, die, wie wir bei Gorki so gut wie bei jedem andern russischen Naturalisten finden, eine Sehnsucht des Volkes sind, selbst das Häßliche des Seins noch zu einem Schönen zu verkehren; ethische, wie sie der alte Tolstoi verkörpert, der alle theoretische Religiosität geradezu aufheben

möchte zu Gunſten einer praktiſchen; politiſche, wie ſie die ruſſiſche Jugend immer wieder ins ruſſiſche Staatsleben wirft, in der Hoffnung, durch Revolutionen ſeine Evolutionen zu erzwingen; und ſchließlich ſogar rein ziviliſatoriſche, mit denen man ganz wie in Amerika aus der Tatſache, daß man es mit einem jungen, bewegungsbedürftigen und ſchon allein deshalb entwickelungsfähigen Volk zu tun hat, die Konſequenz der expanſioniſtiſchen Arbeit, als der einzigen Erlöſerin, zieht – nur, daß in Amerika, wo die Arbeit auf ſich ſelber zu ſtehen vermag und ſchon von ſich aus befreiend ins Volk wirkt, das letztere Moment, das einer beſonderen und ausdrücklichen „Erlöſung", zu der dort weder Bedürfnis noch Veranlaſſung vorhanden iſt, natürlich wegfällt. Aber ſo viele Unter- und Nebenſtrömungen alle dieſe verſchiedenen Ziele mit ſich bringen, in die man in Rußland ſeine Sehnſucht ſetzt, ſo ſehr man ſich vom Metaphyſiſchen entfernt und ſich dem Phyſiſchen, Praktiſchen, faſt ſchon Materialiſtiſchen nähert – der Grunddrang bleibt trotzdem immer der religiöſe, wenn religiös alles das iſt, was aus inneren ſtatt aus äußeren Gründen ſich von der Frage bewegt fühlt: wozu leben wir eigentlich?

Es iſt die ruſſiſche Nationalfrage. Nur in Rußland iſt ihre Unklarheit, mit all ihrer Kindlichkeit, aber auch all ihrer Tiefe noch möglich. Die alten Völker, wie die romaniſchen und namentlich das franzöſiſche, ſind heute längſt ſchon bei der ſkeptiſchen Klarheit angelangt, daß ihr Daſein – und verallgemeinernd ſagen ſie, jedes Daſein – doch nur unaufhaltſamem Niedergang zueilt. Die anderen jungen Völker, das deutſche, das amerikaniſche, haben ſich dagegen in dem dogmatiſchen Glauben befeſtigt, daß es vor allem einmal auf dieſer Erde gilt, das Leben um beſtimmter Endzwecke willen zu leben und durchzuhalten. Nur das ruſſiſche Volk ſteht als Geſammtheit noch vor dieſer problematiſchen Grundfrage, die die Heimat ſeiner Seele iſt, in der aber ſicherlich auch, wenn überhaupt irgendwo, das Reich ſeiner Beſtimmung liegt: wozu leben wir eigentlich?

Rußland iſt ſelbſt dieſe Frage. Die Unermeßlichkeit des Reiches und Millionenzahl ſeiner Bevölkerung iſt ſie. Die endlos in alle Weiten ſich hinziehende Steppe Rußlands und die jäh

in die Höhe geſchoſſene Kultur ſeiner Hauptſtadt iſt ſie. Das Gehirn ſeines Bauern, verurteilt, nichts zu wiſſen, und doch fähig, alles zu ahnen, und das Gehirn ſeines Verſchwörers, der ſich aufopfert für die allgemeine, troſtloſe, verzweifelte Dunkelheit über dem Lande, iſt ſie. Überall, wo Ruſſiſches ruſſiſch ſich äußert, ſtößt man auf ſie: in der primitiven Melancholie der ruſſiſchen Muſik und in der monotonen Fanatik des ruſſiſchen Tanzes ſo gut, wie in der ſtoiſchen Stimulation des ruſſiſchen Rauſches, der für alle Schichten des Volkes nun einmal notwendig ſcheint, wie ein ſchmerzhaftes und gleichzeitig erweckendes, belebendes, erneuerndes Leiden der Seele. Rußland hat keine Philoſophie hervorgebracht, aber indem das ganze Volk dieſer Frage nachſinnt, iſt jeder einzelne Ruſſe ein Philoſoph, und die Frage ſelbſt, als ob ſie ihre eigene Antwort in ſich ſchlöſſe, ſcheint der Anfang und das Ende aller ruſſiſchen Weisheit und aller menſchlichen Wahrheit: wozu leben wir eigentlich?

Trotzdem gilt es, ihr eine Antwort zu finden, die vielleicht nicht in dem ganzen Syſtem eines beſtimmten Optimismus oder Peſſimismus ſich auszudrücken braucht, die aber doch deutlich, in ſchlichten und einfachen Formeln, Auskunft und Gewißheit gibt. Einzelne Menſchen, einzelne Generationen mögen wohl dabei beſtehen können, daß ſie beſtändig nichts anderes tun, als ihren Gedanken rein gefühlsmäßig nachzuhängen — aber nicht ein ganzes Volk und auf die Dauer. Und ſo hat denn die geſamte ruſſiſche Dichtung im Grunde nichts anderes getan, als über die große und grauſame Unklarheit des ruſſiſchen Lebens Klarheit zu ſchaffen, hat es rein naturaliſtiſch getan, indem ſie es darſtellte und dem ruſſiſchen Menſchen zeigte: Sieh, das ſind Deine Brüder und Schweſtern, Weſen ganz wie Du, mit denſelben Freuden und denſelben Schmerzen, das ſind die Gründe, warum ſie leben, das hoffen ſie, das wünſchen ſie, das hält ſie aufrecht! Und mit der Macht, mit der die ruſſiſche Dichtung das tat und ſich nicht begnügte, nur das einzelne Beiſpiel zu geben, ſondern das verbindende Schickſal gab, wuchs ihr Naturalismus aus zu der ungeheuerſten Symbolik, die als Boden das rieſige Land unter ſich, die ganze Erde beſaß, und als Gewölbe darüber den unermeßlichen Bau

des Himmels, des Weltalls ſelber umfaßte. Hier lag die epiſche Breite Tolſtois. Hier lag die tragiſche Größe Doſtojewskis. Hier liegt jetzt wieder, unter ganz denſelben volklichen Verhältniſſen, nur mit Dimenſionen, mehr nach innen wie nach außen, die lyriſche Innigkeit Gorkis: auch er hat wieder nichts anderes getan, als dadurch dem ruſſiſchen Lebensgeheimnis näher zu rücken, daß er ſich die ruſſiſche Wirklichkeit nahe brachte.

Wohl iſt die Wirklichkeit Gorkis dem ſozialen Milieu nach eine andere als die Doſtojewskis und Tolſtois. Doſtojewski war immer der geiſtige Menſch Rußlands, der Literat, der Apoſtel, der Gekreuzigte ſeines Volkes, deſſen Viſionen weit aller Entwicklung voraufflogen und deſſen Pſychologie mit verzücktem Bewußtſein in das Rätſel des Daſeins ſelbſt eindrang; ſeine Helden ſchienen vom Geſchlechte Nietzſches, Ausgeburten allerfeinſter und verzwickteſter Hirnwindungen. Und Tolſtoi war immer der rein ſinnliche Menſch Rußlands, der ruhige Betrachter des Volkes, auch ſeinem inneren Berufe nach halb Gutsherr, halb Seelſorger: ſeine Helden waren typiſch ruſſiſche Verkörperungen typiſch ruſſiſcher Schickſale, doch faſt immer derbe, gradlinige, ihrer ſelbſt völlig ſichere Naturen, ohne alle jene Anfechtungen, denen die Helden Doſtojewskis in ihrer Gebrochenheit ſich ſtändig ausgeſetzt fühlten. Gorki dagegen iſt der Mann des Volkes ſelbſt, mühſam vom Unbewußten zum Bewußten ſich heraufarbeitend, ohne jede Vorkenntnis in die Kunſt wie ins Leben tretend; und ſeine Helden ſind diejenigen, von denen man glauben ſollte, daß in ihnen am allerletzten eine Ahnung deſſen liegen könnte, was Rußland not tut, ſind Bettler und Bummler, Verkommene und Erniedrigte aller Art. Aber eine ſolche Einheit iſt das ruſſiſche Volk, daß dieſe Unterſchiede wie weſenlos und gar nicht vorhanden ſind und es ganz gleichgültig iſt, ob ein Doſtojewskiſcher Problematiker, das Produkt von Petersburger Kultur und faſt ſchon perſönlicher Dekadenz, der nie etwas anderes getan, als gegrübelt, oder ein Tolſtoiſcher Offizier, deſſen Leben im Salon oder auf dem Schlachtfelde ſich abgeſpielt, oder ob ein Gorkiſcher Vagabund ſeine Einblicke in das ruſſiſche Leben und den ruſſiſchen Menſchen formuliert: auch bei ihm werden es Formeln, die die Anbahnung einer ruſſiſchen

Weltanſchauung ſind, die dann durch ihre Volksmäßigkeit der Erde und allem Menſchlichen ſogar doppelt nahe erſcheint.

„Hören Sie auf die Klagen der Menſchen, darin liegt immer viel Weisheit, mehr Weisheit, wie in allem anderen,"

heißt es bei Gorki einmal: und da niemand ſtärker in Rußland leidet als die Menſchen, die er ſchildert, da niemand ſchwerer das allgemeine Leiden empfindet, als ſie, ſo tönt aus der Klage ſeiner Dichtung die des ganzen ruſſiſchen Volkes.

Es iſt die Klage, nicht herausgelangen zu können, aus dem Leben oder überhaupt nicht hineinfinden zu können oder, wenn man doch hineingelangt, irgendwie, vielleicht ohne es ſelber zu wiſſen, ſich dann immer nur in ihm verlieren und verirren zu müſſen. Jeder einzelne ruſſiſche Menſch und mit ihm das ganze ruſſiſche Volk iſt wie feſtgefahren im Daſein, alles iſt Not, Gedränge und Finſternis, die Menſchen ſitzen und zaudern, niemals ordnen ſich die Maſſen zu einer feſten, beſtimmten Bewegung, Angſt und Dumpfheit herrſcht und nirgend iſt ein Sinn des Lebens. Daher dann auch die allgemeine Erwartung, daß plötzlich ein Licht erſcheinen müſſe und leuchten, oder ein Trommelwirbel erſchallen müſſe und aufreißen. Daher die ererbte Dispoſition zu Religion einerſeits und Revolution anderſeits und vor ihnen hergehend regelmäßig die zur Prophetie. Doſtojewski und Tolſtoi haben dies Schickſal in Handlungen gebracht, haben gezeigt, in was für Konflikte mit ſich und der Menſchheit es den einzelnen nur führen kann: von ihren Werken ging die Gewißheit der ſchlimmſten ruſſiſchen Schickſale aus, deren äußerer Ausdruck vielleicht die Feſſelung in den Gefängniſſen Sibiriens, deren innerſter aber die Erſtickung jeglicher Sehnſucht der Seele iſt — und zugleich lag in dieſen Werken die Beruhigung, ſchrecklich für jeden wiſſenden Menſchen, aber immerhin tröſtend für jeden unwiſſenden, daß das alſo das Schlimmſte ſei, was das Leben den Kindern der Erde bereiten könne, und es Noch-Schlimmeres nun nicht mehr gebe. Gorki, der Lyriker dagegen, lenkt jetzt dies Schickſal auf die Grundſtimmung zurück, wie ſie latent ſeit Jahrhunderten im Volke gelegen, aber nun, je näher die Stunde ſeiner Erlöſung kommt, um ſo lauter bereits mit Zungen, das große Pfingſtfeſt

des Slaventums verkündend, zu reden beginnt. Und gerade die einfachſten Leute, der Bodenſatz des Volkes, von dem aus dieſe Erlöſung doch ſchließlich nur kommen kann, haben ihre Notwendigkeit am tiefſten und ſchmerzhafteſten erfahren: das Leid des eigenen Leibes und täglichen Lebens ſetzt ſich wie von ſelbſt in ihren Köpfen als eine Gefühlsphiloſophie feſt, auf deren Grunde die ganze Wahrheit über den ruſſiſchen Menſchen von heute liegt. Oder iſt es nicht, als ob es das Bekenntnis dieſer ganzen ratlos und hilflos duldenden Nation wäre, mit dem Gorki einen ſeiner Landſtreicher einmal von dem Riß erzählen läßt, der durch ſein Leben gegangen:

> Ja, weißt Du, ich bekomm's dann auf einmal ſo mit der Traurigkeit. So 'ne Traurigkeit, ſag' ich Dir, Freund, daß ich in ſolchen Zeiten nicht leben kann — ich kann einfach nicht. Als ob ich der einzige Menſch auf der ganzen Welt bin, und ſonſt gibt es nirgendwo mehr einen. Und alles iſt mir dann zuwider — alles, es kann ſein, was es will. Und ich werd' mir dann ſelber zur Laſt — und die anderen auch. Und wenn ſie vor meinen Augen ſterben — ich werd' nicht mucken! Das muß eine Krankheit bei mir ſein: deshalb hab' ich auch zu trinken angefangen . . . . .

Aber bei der Lebensunfähigkeit kann ein feines, tiefes, wertvolles Volk wie das ruſſiſche ſo wenig ſtehen bleiben wie bei ihrer Übertäubung. Und ſchon dehnt es ſich und ſucht und taſtet — ſchon ſtellt derſelbe Landſtreicher die rührende Frage:

> Gibt es nicht irgendein Buch, das von der Ordnung im Leben handelt? Ich meine ſo eine Belehrung, wie man leben ſoll? Ich möchte gerne wiſſen, was ich tun darf, was ſchädlich iſt und was nichts macht. Siehſt Du, ich komme mit allem, was ich tue, ſo — durcheinander. Was mir zuerſt gut vorkommt, zeigt ſich am Ende immer als ſchlecht . . . . .

Gorki ſelbſt hat dieſes Buch von der Ordnung des ruſſiſchen Lebens nicht geſchrieben: dazu iſt er doch zuviel Lyriker und Künſtler und zu wenig Ethiker und Prophet. Aber er hat die Sehnſucht nach ihr in die Geſtalten und Geſichte der Menſchen gebracht, denen er in ſeinem Landſtraßenleben begegnete, und die von nichts anderem ihr dürftiges, zerfetztes und ausgeſetztes Leben

fristeten, als von dieser Sehnsucht. Die ganze große massive Typik seines Werkes, seiner Dramen und Romane und seiner Unzahl von Novellen und Skizzen, lebt wie von ihr: es wimmelt darin von Figuren, die alle verbunden sind von diesem einen gemeinsamen Triebe — seinen Punkt im Leben zu finden. Und wenn man bedenkt, daß Gorki sich trotzdem nie wiederholt, daß er auch nicht eine Figur doppelt oder öfter geschildert hat, sondern alle bei ihrer Verwandtschaft doch so verschieden voneinander sind wie ein Menschenleben vom andern, so kann man daraus nur ermessen, wie allgemein dieser Trieb im russischen Volke sein muß, wie es überhaupt keinen wirklich russischen Menschen gibt, und wäre es der verkommenste Nachtasyler oder das verlassenste Kleinbürgerkind, dessen Dasein nicht getauft wäre zum mindesten mit einem Tröpfchen von dieser Sehnsucht. Wohl hat Gorki auch den Gegentyp geschildert, die Menge der Verstockten und Verhärteten, die plumpe Borniertheit der Spießerwelt oder die brutale der Beamtenschaft — aber wie eine Welle, allmächtig, fortreißend, wie aus der Weite der russischen Steppe sich ewig erneuernd, flutet darüber hinweg von Sonnenaufgang zu Sonnenuntergang nur immer die Sehnsucht. Sie ist das Leid und sie ist das Lied des russischen Volkes: in ihr liegt der Grund seiner größten Darniederlagen, in ihr liegt aber auch der Grund seiner größten Hoffnungen. Noch ist es mit ihr, wie mit der russischen Landschaft, wenn Gorki von ihr sagt:

> Alles, Natur und Menschen, lebt darin schwerfällig und träge: doch in dieser Trägheit liegt eine eigenartige Anmut — und dahinter scheint eine riesige und unbezwingbare Kraft zu lauern, die noch unbewußt ist und sich noch keine klaren Wünsche und Ziele geschaffen hat.

Doch schon ahnt diese Kraft, daß man nur dann leben kann, wenn man an etwas zu glauben vermag: und morgen bereits kann es geschehen, daß diese Kraft sich auf sich selber besinnt und das russische Volk zusammenreißt in der Weltanschauung und der Kultur, die ihm heute noch fehlen — zu seinem Reichtum verkehrend, was heute noch seine Armut ist. Dann aber wird Gorki derjenige gewesen sein, der den Kreis des Sturmherdes — nicht auf-

gewühlt, wohl aber zum erſten Male beſchrieben hat, von dem die Bewegung ausging, um vielleicht die Welt zu überfluten.

Denn man täuſche ſich nicht: daß dieſe Sehnſucht ſo übergewaltig iſt im ruſſiſchen Volke, hat etwas für die Welt zu bedeuten. Es würde eine gewöhnliche Sehnſucht ſein, wenn ſie nur materielle und ſoziale Bedürfniſſe verhüllte, ſo aber offenbaren ſich in ihr die höchſten perſönlichen und ſeeliſchen — und die drängen ganz von ſelbſt zu einer Entäußerung des mit ihnen verbundenen Innenlebens auch in der Menſchheit hin, und werfen die religiöſe Erneuerung des Lebens als den eigentlichen Beruf des Slaventums in den Kampf der ringenden Völker von heute. Gewiß hat der Begriff der Religion inzwiſchen eine Umdeutung im Sinne des Diesſeits erfahren, die nicht mehr rückgängig zu machen ſein wird. Gewiß hat dieſer Begriff ſogar für die verſchiedenen Völker ſelbſt eine ganz verſchiedene Bedeutung bekommen. Gewiß iſt es für den Germanen bereits religiös, groß vor Gott zu werden, und für den Slaven noch immer, ſich klein vor Gott zu machen — ſo daß der Germane dem übermenſchlichen Endziel, der Slave dagegen dem nackt-menſchlichen Urtrieb aller Religion näherſtehen mag. Aber all das hindert nicht, daß die religiöſen Elemente, die nun einmal in der Welt ſind, noch ihre Steigerungen und Erweiterungen erfahren werden. Wir leben geradezu an der Wende aller religiöſen Entwicklung, von der ab es gilt, geſtützt auf unſere Kenntnis vom Weſen der Schöpfung und der Stellung des Menſchen darin, dem Kosmos auch noch den letzten Reſt Metaphyſik abzuringen und mit ihr ganz nur die Erde zu laden. Das jedoch iſt eine Aufgabe, für die, wenigſtens nach der Seite der Religion hin, weder ein Volk wie das deutſche mit ſeinen weſentlich kulturellen, noch ein Volk wie das amerikaniſche mit ſeinen weſentlich ziviliſatoriſchen Zielen die nötigen Vorbedingungen mitbringt: von den alten Völkern gar nicht zu reden. Hier muß vielmehr im Laufe der Jahrhunderte dasjenige Volk einſetzen, das ſelbſt am ſtärkſten mit tranſzendentalen und am ſchwächſten mit ziſzendentalen Elementen erfüllt iſt, und aus ſeiner genauen Kenntnis der großen religiöſen Konflikte vom Jenſeits und Diesſeits die neue Ausſöhnung ſuchen, die uns not tut — und das iſt das ruſſiſche Volk.

Noch wird dieſes Volk ſelbſt, nicht nur politiſch und allgemein kulturell, ſondern auch religiös, irregeleitet; noch ſucht ihm der alte Tolſtoi ſeine ruſſiſche Religion durch eine praktiſche Zurechtmachung des Chriſtentums künſtlich zu ſchaffen. Aber das iſt nicht der richtige Weg und beſtätigt das ruſſiſche Volk höchſtens da, wo es ſeinen ſchlimmſten Feind in ſich ſelbſt hat: im Geiſt der Askeſe und der Kontemplation, ſamt all ihren Untätigkeiten in Verzagung und Verneinung. Ein junges Volk muß ſich rühren, ſich bewegen, aus ſich heraustreten und ſich ganz nur auf ſeine eigenen Kräfte verlaſſen, um das zu werden, was zu ſein ſeine Beſtimmung iſt. Ein junges Volk hat nur eine Baſis, auf der es ſtehen kann in allem, was es unternimmt: das iſt das Neuland ſeines eigenen Organismus. Und ſo gewertet, beſitzt das ruſſiſche Volk eine tiefere Religioſität in ſich ſelbſt, als ſie ihm die Tradition jedes Dogmas zu geben vermöchte: die ſeiner weiten Natur und ſeiner reinen Menſchlichkeit, all ſeines dunklen Dranges und all ſeiner hellen Sehnſucht. Dieſe innere Religioſität allein kann es ſein, die der Welt der geiſtigen und ſittlichen Geſetze als eine beſtimmte ruſſiſche Weltanſchauung gewonnen werden muß. Die ruſſiſche Dichtung hat ſich vom Volke bereits rein naturaliſtiſch losgerungen. Die ruſſiſche Politik und Ziviliſation hat aus Trümmern alter hemmender Kultur vielleicht nur noch ein paar Bollwerke des Byzantinismus zu ſprengen und auch ſie wird ſich rein naturaliſtiſch entwickeln können. Und ganz ebenſo wird die ruſſiſche Religion nicht patriarchaliſch, eremitiſch, moraliſch, ſondern rein naturaliſtiſch ſein müſſen. So wenigſtens, als eine Religion der gelöſten, nicht der gebundenen Hände, wie die war, an der wir ſelber zweitauſend Jahre gelitten, als eine Religion des Lebens und der Lebendigkeit vielmehr, als eine Religion des innerlich frommſten und heiligſten Volkes der Welt, das endlich der Wirklichkeit gewonnen ward, erwartet ſie die Menſchheit von Rußland.

Rooſevelt.

Rußland iſt das Land der großen myſtiſchen, Amerika iſt das Land der großen politiſchen Möglichkeiten. Vor den beiden Völkern, wie ſie ſich öſtlich und weſtlich von ihrer europäiſchen Urheimat allen Fernen von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zudehnen, liegen in kaum erſt erſchloſſener Ausdehnung die Gebiete ihres unermeßlichen Spielraums. Beide Völker bedeuten Extreme mit allen Gefahren von Extremen: Einſeitigkeit und Übertreibung, Unfruchtbarkeit in ſich ſelbſt, Hinauslaufen auf ſich ſelbſt. Aber gleichzeitig bedeuten ſie auch die Pole, den phyſiſchen und den metaphyſiſchen, zwiſchen denen, von jedem ſeinen beſonderen Zuſtrom an bewegenden Kräften empfangend, der Rhythmus ſchwingt, der beſtimmt iſt, erſt in der Kultur unſeres ganzen Zeitalters zur Ruhe zu kommen. Mit dem Slaventum allein würde die Menſchheit nur zu einer Religion, mit dem Amerikanertum nur zu einer Ziviliſation gelangen können, mit dem einen würde ſie nach dem Nirwanadaſein irgendeines wiedererſtandenen Indiens zurückkehren, mit dem andern würde ſie höchſtens zu der Maſchinenexiſtenz irgendeines künſtleriſchen Utopiens vordringen – auf jeden Fall würde ſie ſo oder ſo unter ſich den Boden der Erde verlieren und, zu einem Betergeſchlechte moniſtiſch verſchwommen, oder in eine Arbeitergemeinſchaft ziffermäßig abgeteilt, aufhören müſſen, menſchlich, lebendig, wirklich zu ſein. So jedoch hat die Menſchheit ſelbſt

den wunderbarsten Instinkt ihrer Selbsterhaltung bewiesen, indem sie dadurch, daß sie beide Elemente zugleich hervorbrachte, beide in ihrer rein schädigenden Wirkung auch wieder aufhob und sich mit ihnen selbst nur ein Mittel zu ihrer eigenen Steigerung schuf: denselben Instinkt, mit dem sie, durch alle ihre Windungen und Wandlungen hindurch, sich bis heute in jenem Gleichgewicht ihrer Einheit zu erhalten gewußt hat, dessen immer weitere Hinausrückung schließlich ihre ganze Entwicklung ausmacht; denselben Instinkt, mit dem sie noch stets, wenn sie an der einen Stelle der Erde sich allzu materialistisch beladen hatte, an der andern eine idealistische Gegenmacht aufwarf — und umgekehrt.

Beide Elemente, das religiöse und das zivilisatorische, ergänzen sich beständig: nicht nur in der Aufeinanderfolge der Zeiten, sondern auch in den Zeiten selbst. Das eine bestätigt uns innerlich und gibt uns unsere Ruhepunkte in uns selbst. Das andere bringt uns äußerlich weiter und treibt uns unseren Zielpunkten zu. Das eine, als eine Weltanschauung, ist die Äußerung der Welt auch in der tatlosen und sich nur selber beschauenden Natur. Das andere dagegen, als eine Lebensauffassung, ist an bestimmte und über sich selbst klare Formen des tätigen und frisch aus sich heraustretenden Lebens gebunden. Das eine, weil es sich dem Ewigen zuwendet, ist sicherlich auch das unsterbliche, allgegenwärtige und unverlierbare. Das andere dagegen, weil es mit Zeitlichem rechnet, kann verloren gehen und wiedergewonnen werden. Damit wird es dann oft geradezu notwendig, um die Menschheit am Leben und in der Wirklichkeit zu erhalten, daß die Zivilisation, als der motorische und agierende Faktor, besonders kräftig wieder einsetzt und gleichsam verhütend, daß die Menschheit sich in der bloßen Religion verschlafft und verträumt, sie von Grund auf zusammenrüttelt und emporreißt und ihr so geradezu den Boden für ihre Anwendung auch als eine Wirklichkeits- und Lebensreligion bereitet. Freilich weiß die Zivilisation von diesem höheren und geistigeren Zweck, daß sie trotz ihrer realistischen Tendenz auch noch einer irrealistischen dient, kaum selber etwas: dazu ist sie zu praktisch und will sie immer nur sich. Für die Menschheit muß das Faktum genügen, und genügt

auch, daß ſich überhaupt ein phyſiſches Moment dem metaphyſiſchen entgegenwirft: der weiten Sphäre der Sehnſucht ſich ein feſter Bezirk der Tat, dem Leben der Seele ein Leben des Willens, der Welt des Unbewußtſeins eine Welt des Bewußtſeins gegenüberſtellt. Genau dies iſt heute der Fall des Slaventums und Amerikanertums: genug, daß beide in der Welt ſind, das eine fähig, unſer inneres, das andere fähig, unſer äußeres Leben zu erneuern. Schon allein durch ihr bloßes Daſein verhindern ſie ſo, daß ſich die Menſchheit zu ſtark nach der einen oder nach der andern Seite ihrer beiden großen und ewigen Gegenſätze, Myſtik und Politik, Kultleben und Staatsleben, Jenſeitsdienſt und Diesſeitsdienſt entwickelt. Wie ſie aber ſelbſt ſich entwickeln und vielleicht ſogar ineinander übergreifen werden zu einer Verſöhnung der von ihnen beſchloſſenen Gegenſätze, das hängt ganz von der Art ihrer Auswirkung ab: inwieweit es dem religiöſen Moment gelingt, ſein Innenleben auch auf ein Außenleben zu übertragen, und dem ziviliſatoriſchen Moment, ſeinen Materialismus zu vergeiſtigen, zu verfeinen, zu vertiefen.

Vorläufig iſt beides nur verſucht worden. Der Ruſſe zeigte ſtarke expanſive Neigungen und nicht umſonſt begann der Amerikaner bereits in ihm ſeinen gefährlichſten Rivalen des zwanzigſten Jahrhunderts zu wittern: nur, daß der Ruſſe, wie ſich ausweiſen ſollte, denn doch noch nicht die allgemein politiſche Berechtigung hatte, ziviliſatoriſch überhaupt mitzuſprechen, und er ſich nun zunächſt wieder dahin zurückgedrängt ſieht, wo er im Volke nach wie vor ſeine beſte, aber auch dunkelſte und unwiſſendſte Kraft beſitzt — die ſeiner myſtiſchen Möglichkeiten. Anderſeits hat der Amerikaner im neunzehnten Jahrhundert nicht nachgelaſſen, das, was in ſeinem ganzen Amerikanertum an echter Lebensauffaſſung lag, auch geiſtig herauszuarbeiten. Gewiß nicht in der Richtung einer Myſtik, denn das Religiöſe iſt das einzige, in dem der amerikaniſche Menſch geradezu unoriginell erſcheint: die Frömmigkeit, die das amerikaniſche Volk ſo hell und mächtig erfüllt, iſt keine, die es ſich ſelber geſchaffen, ſondern eine, die es von der alten Welt — entgegen ſeiner ſonſtigen Gewohnheit, alles auf neuen Boden zu ſtellen — in den verſchiedenen Formen des

Proteſtantismus hinübergenommen; höchſtens an die Sektenbildungen könnte man denken, aber ſie ſind doch ſchließlich nur eine groteske und kurioſe Reaktion auf den Mangel an originaler Religioſität im amerikaniſchen Volke. Statt der religiöſen Konſequenzen hat man vielmehr andere aus dem Amerikanismus gezogen: philoſophiſch-ethiſche wie bei Emerſon, moniſtiſch-didaktiſche wie bei Thoreau, lyriſch-epiſche wie bei Walt Whitman: und doch, ſo amerikaniſch alle dieſe Dichter-Denker ſind, ſo ſcharf ſie jeden Zuſammenhang, namentlich mit der engliſchen Mutterliteratur, abgeſchnitten haben, und ſo ſehr man ſich bei ihnen wirklich in einer neuen Welt fühlt — es iſt doch mehr eine Löſung für ſie ſelbſt, als bereits für die Maſſe. Das amerikaniſche Volk, mit Herz und Hirn und Hand noch ganz in Anſpruch genommen von ſeiner Mitarbeit an dem Rieſenbau ſeiner amerikaniſchen Ziviliſation, ſteht immer noch erſt weit ab von den Möglichkeiten, aus alldem heraus, was es ſchafft und leiſtet, auch zu einer amerikaniſchen Innenkultur zu gelangen. Im Gegenteil, es beſteht ſogar vorläufig weit eher die Neigung, den Amerikanismus dahin zu entwickeln, wo er das amerikaniſche Volk nicht ſo ſehr über ſich ſelbſt hinausweiſt, als in ſich ſelber zu beſtätigen ſucht. Dieſe rein vitale Konſequenz iſt wenigſtens diejenige, die der letzte Repräſentant des Amerikanismus als die wichtigſte und grundſätzlichſte zuſammenfaſſend aus ihm gezogen hat: Rooſevelt.

Wohl iſt der Anfang und das Ende ſeiner Lehre, der Sinn jedes ſeiner Bücher, der Sinn jeder ſeiner Reden, der Sinn ſeiner ganzen Perſönlichkeit eine Verkündigung: „Von allen Völkern der Erde hat das unſere die Zukunft für ſich.“ Aber trotz ſeiner Herrlichkeit drückt das Wort doch nur jenen Idealismus und Optimismus aus, der als Sachlichkeits-Idealismus und Wirklichkeits-Optimismus von Anbeginn auf dem Grunde des ganzen Amerikanertums als eines auf ſich ſelbſt angewieſenen Pioniertums gelegen hat. Prophetie einer wirklichen Kultur ſprach aus Walt Whitman: von ihm konnte man annehmen, daß er ſich zu den großen kommenden Unbekannten Amerikas verhalten würde, wie ſich einſt Homer zu den kommenden Tragikern Hellas verhalten hatte. Aber das war eine vereinzelte Stimme aus

dem Urwald: gewiß würden ihre großen Fragen nicht ertönt ſein, wenn Amerika die Vorbedingungen überhaupt fehlten, um ihnen dereinſt auch die großen Antworten geben zu können — doch vorläufig ſtehen wir noch nicht in dieſer Zukunft, ſondern immer erſt noch in unſerer Gegenwart. Und da iſt der Amerikanismus, wenn er dem modernen Leben, dieſem ganzen modernen Kampf ums Daſein, das gerade in Amerika nüchternere und rüdere Formen annimmt, als in jedem anderen Lande der Zeit trotzdem eine höhere Bedeutung geben will — da iſt er durchaus eine Kraft des Diesſeits und der Lebenden, eine Überzeugung kameradſchaftlich verbundener Männer, mit Zielen angewandter Soziologie, angewandter Nationalethik, angewandter Realpolitik. Und faſt ſcheint es ſogar, als ob der Amerikanismus, ſo wie er ſich jetzt entwickelt hat, viel eher berufen ſei, zunächſt in einer „römiſchen“ als einer „griechiſchen“ Ära zu münden: der Menſchheit nicht ſo ſehr das Beiſpiel einer Erneuerung des Kunſt- und Geiſteslebens, ſondern des Staats- und Familienlebens zu geben. Hier wird denn auch ein Mann wie Rooſevelt fruchtbar für Amerika und über Amerika hinaus für die geſamte Menſchheit.

Jede Erneuerung beſteht in einer Vereinfachung ewiger Probleme. So geſehen iſt der Amerikanismus, iſt jeder Satz, den Rooſevelt niedergeſchrieben oder ausgeſprochen, jede private, militäriſche oder amtliche Handlungsweiſe, mit der er die Theorie durch die Praxis gerechtfertigt, im weſentlichen nur eine Reaktion auf jegliche Problematik und ihre Erſetzung durch eine allgemeine Energetik. Alle Entwicklung endet nun einmal in Differenzierungen: und dieſe Differenzierungen werden immer feiner, zwieſpältiger, vielblütiger — bis am Ende nur die äußerſten Nervſpitzen der urſprünglichen Werte in einem tollen und unüberſehbaren Gewirr übrig bleiben, das man dann alte Kultur nennt. Hier tut not, wenn man los von ihr kommen und zurück zur Natur gelangen will, daß man jene urſprünglichen Werte wieder von grundauf nimmt und das Leben noch einmal reſolut auf ſich ſelbſt ſtellt. Nichts anderes aber hat Amerika gegenüber Europa, hat der Amerikanismus gegenüber allem Traditionalismus, hat Rooſevelt gegenüber jedem Problematiker getan.

Das erſte war, daß Rooſevelt das amerikaniſche Volk als ein junges Volk begriff und daraus zu den äußeren auch die inneren Aufgaben entwickelte, die es in Amerika hatte: jene, durch die es den äußeren Aufgaben überhaupt erſt gewachſen werden konnte, wie Zutrauen zu ſich ſelbſt zu hegen, ſeine Ziele weit hinauszuſtecken und das ſtets größte Maß von Kraft und Begeiſterung an ſie aufzuwenden — immer getragen von dem Bewußtſein, daß es nichts in der Welt gäbe, das der Amerikaner nicht erreichen könne, wofern es nur ein echt amerikaniſches Ziel ſei und er es auf echt amerikaniſche Weiſe zu erreichen ſuche. So, wie Rooſevelt es einmal mehr negativ, mit Bezug auf die Widerſtände und Hinderniſſe, ausgedrückt hat:

> Es gibt allerlei Arten von Gefahren und eine jede muß für ſich behandelt werden, aber bei allen iſt eines unumgänglich notwendig: ein kraftvoller Amerikanismus!

Was an dieſem Ausſpruch auffällt, wie an jedem, der im Laufe der Jahre von Rooſevelt gekommen, iſt ſeine außerordentliche Einfachheit und Klarheit, ſein Verzicht auf jede Komplizierung und Differenzierung, faſt ſogar auf jede nähere Motivierung. Man kann deshalb nicht ſagen, daß er geiſtvoll ſei, aber er iſt mehr: er iſt echt. Man kann auch nicht ſagen, daß er tief ſei, aber er iſt wieder mehr: er iſt wahr. Jedes Rooſeveltſche Philoſophem hat die Macht eines Dogmas: es zwingt dazu, gehört und behalten, geglaubt und befolgt zu werden. Seine Schriften und Reden ſcheinen nur auf die kürzeſte Formel zu bringen, was das amerikaniſche Volk in ſeiner überwiegenden Mehrzahl ſelbſt fühlt und denkt. Daher die ungeheuere Wirkung ſeiner ganzen Perſönlichkeit, die in ihren Äußerungen ſtets nur wieder dahin zurückkehrt, wo ſie als Menſch wurzelt, und die ſo, den einzelnen und die Maſſe verbindend, in ſich ſelbſt die Einheit der amerikaniſchen Nation verkörpert. Das aber vermöchte kein Repräſentant eines andern Volkes, weder ein intellektueller noch ein politiſcher: er wäre immer gehalten, ein Individualiſt zu ſein, ein Repräſentant ſeiner Nation in ihrem äußerſten Projektionsgrade, ihrer Fähigkeit, das Genie hervorzubringen — was bei individuellen Völkern zu großen Perſönlichkeiten auch auf Thronen

führen kann, freilich auch, wenn die Perſönlichkeit fehlt, zu großen Dilettanten. Einzig in einem jungen, vorausſetzungsloſen und unvorbereiteten Volke wie dem amerikaniſchen iſt es möglich, daß ſein intellektueller und mit demokratiſcher Notwendigkeit gleichzeitig auch politiſcher Repräſentant nur ein Organ iſt, durch das die Nation zu ſich ſelbſt ſpricht. Der Geiſt jener Gleichheit, die ſtaatlich der Union das Fundament gegeben, äußert ſich hier geiſtig: derſelbe Geiſt der Gleichheit allerdings auch, der von vorn herein ausſchließt, daß das Volk in einer einzelnen Perſönlichkeit weit über ſich ſelbſt hinaus zu denken vermöchte — doch dafür denkt es ſich eben ſelber feſt und gegenſeitig verpflichtend zuſammen.

Das Grunddogma aller Rooſeveltſchen Dogmen, dasjenige, aus dem ſich alle anderen folgern, war naturgemäß das nationale. So, wie er es geprägt hat:

> Die nützlichſte in der Reihe der Völker iſt diejenige Nation, deren Nationalgefühl am ſtärkſten entwickelt und die am ſtärkſten von ihren Rechten und Pflichten als Nation überzeugt iſt.

Keine Weltanſchauung und keine Kunſt, keine Religion und keine Philoſophie hielt das amerikaniſche Volk zuſammen: hier konnte nur die Erkenntnis derjenigen Macht einſetzen, aus der heraus das Volk ſich ſelber gebildet hatte — die Erkenntnis der Raſſe, die man war, und des Solidaritäts- und Kameradſchaftsgefühls, das ſie jedem einzelnen Amerikaner gab. Der Nationalismus war für das amerikaniſche Volk eine biologiſche Notwendigkeit, wie er für jedes junge Volk eine biologiſche Notwendigkeit iſt. Der Nationalismus iſt die erſte Manifeſtation eines Volkes und bildet ſich ganz von ſelbſt in einem Zuſammengehörigkeits-Empfinden, wenn das Volk ſich dem Zuſtande des Chaotiſchen entringt, ſich ſoziologiſch zu ordnen beginnt und zu einer erſten Erkenntnis ſeines Zweckes auf der Erde vordringt — geradeſo wie der Nationalismus ſich immer und immer wieder einſtellt, wenn das betreffende Volk im Wandel ſeiner Geſchichte ſeine Wiedergeburten erlebt und aus ihnen heraus neue und entwickeltere Zwecke vor ſich erkennt. Ein junges und ein verjüngtes Volk hat ſtets das unwillkürliche Gefühl, daß es alles, zu dem es berufen iſt, nicht vom einzelnen aus erreichen

kann, sondern daß dazu die Zusammenarbeit aller erforderlich ist, das Zeugen der Väter und das Gebären der Mütter, die die genialen Generationen so gut wie die genialen Persönlichkeiten hervorbringen. Erst wenn ein Volk endgültig alt geworden ist, wenn es nichts mehr vor sich sieht, als die Möglichkeit, und wär's in den verfeinertsten Genüssen, nur noch dahin zu vegetieren — erst dann verliert es auch seinen Nationalismus und überläßt sein Tun und Lassen, und meist eben sein Lassen, nicht mehr sich selber als einer fest zusammenhängenden Rasse, sondern den einzelnen und sich immer mehr isolierenden Exemplaren dieser Rasse.

Aber der Nationalismus kann verschieden sein und zu Verschiedenem führen. Er kann mystisch sein wie der russische und zu einer Nationalreligion drängen. Er kann universal sein wie der deutsche und sich zu einer Nationalkultur und von da zu einer Weltkultur ausdehnen wollen. Und er kann auch rein vital sein und seine ganze Stoßkraft in eine Nationalzivilisation werfen — wie der amerikanische. Schon dies brachte mit sich, daß das Rooseveltsche Grunddogma seine eigentliche Erfüllung erst fand in Spezialdogmen, mit denen man die Nation praktisch bei ihrer Arbeit unterstützen, sie vorwärtsführen, sie antreiben konnte. Mit einer metaphysischen Nationalbegeisterung war dem Amerikanismus nicht gedient: er mußte eine gleichsam physiologisch anfeuernde haben. Und so lösten sich denn eine Reihe von Einzeldogmen los, die auf nationalethischer Grundlage eine Reihe von Idealen aufstellten, nach denen die Rasse sich am besten und tüchtigsten betätigen, am gesundesten und erfolgreichsten ausbreiten konnte.

Durchweg rechnen diese Dogmen mit Problemen ab, die den europäischen Menschen in seine schlimmsten Zwiespälte mit sich selber gebracht, die sein ganzes geistiges Leben immer mehr verwirrt hatten in einem ungeheueren Netz psychologischer und physiologischer Fragen, und für die nun der amerikanische Mensch die einfachen und selbstverständlichen Antworten dadurch fand, daß er entschlossen zurückging auf die Gesetze der reinen allgemeinen Natur und des bloßen menschlichen Instinktes. Als „gut" erklärt wurde, was der Rasse nützen, als „schlecht" erklärt wurde, was der Rasse schaden konnte: das war kurzweg die Moral, die

Rooſevelt und der Amerikanismus aus allen Konflikten und Dilemmen der Erde zog, und mit der es von nun ab, ſolange die Raſſe bei ihr bleibt, keinerlei Problematik für das amerikaniſche Volk mehr zu geben vermag. „Gut“ aber waren die perſönlichen Tugenden des Muts und der Ausdauer, die häuslichen Tugenden der Gattentreue und Eltern- und Kindesliebe, die bürgerlichen Tugenden der Pflichterfüllung und der Aufopferung — wie ſie alle wieder zuſammenliefen in die volklichen Tugenden der Vaterlandsliebe und des Nationalſtolzes. Rooſevelt hat grundſätzlich darauf verzichtet, alle dieſe Ideale, und ebenſo die ihnen entſprechenden Negative, irgendwie kauſaliſtiſch zu determinieren: es genügte vollſtändig, daß er ſie poſitiv aufſtellte, denn das amerikaniſche Volk war darauf geſtimmt und bereit, ſie anzunehmen und ſie dadurch, daß es die Probe auf ſie machte, daß es ſelbſt die Verkörperung dieſer Probe war, als wahr vor aller Menſchheit zu erweiſen. Die ungeheuere Aufgabe etwa, die immer noch vor der Menſchheit liegt und die von ihr geleiſtet werden muß, koſte es, was es wolle: ſich auseinanderzuſetzen, nicht ſo ſehr mit dem abſtrakten Problem von Freiheit oder Unfreiheit des menſchlichen Willens, als mit der konkreten Tatſache, daß es einen menſchlichen Willen gibt, der ſeine eigene Kauſalität iſt — ſie ging Rooſevelt ſcheinbar überhaupt nichts an. Einmal näherte er ſich ihr, als er auf Kriminalpſychologie zu ſprechen kam, aber nur, um das Thema nicht theoretiſch auf-, ſondern kurzweg praktiſch abzuſchließen, indem er rundweg erklärte: „Ich habe keine Sympathie dafür, daß ein Menſch für irrſinnig erklärt wird, um ihn vor den Folgen eines Verbrechens zu ſchützen, falls es ohne Begehung des Verbrechens nicht angängig geweſen wäre, ihn auf Grund eines Sachverſtändigen-Urteils in eine Anſtalt für Geiſteskranke überführen zu laſſen.“ Es iſt ohne weiteres klar, daß das Gewiſſen der Menſchheit ſich nicht zufrieden geben wird mit einer ſolchen Art, die Innen-Phänomenologie des Individuums und damit der Gattung kategoriſch und beinahe aus nichts als utiliariſtiſchen Gründen einfach auszuſchalten. Aber es iſt ebenſo klar, daß ein Volk, das tatſächlich willens und fähig iſt, dieſe Art als die einzig maßgebende zu akzeptieren, mit ihr auch national am weiteſten

kommen wird – ſolange eben ſeine Ziele ausſchließlich utilariſtiſche bleiben. Ein kleinliches und oberflächliches, ein dummes und rohes Volk würde damit freilich nur zu einer Krämerexiſtenz gelangen können – vom Stil der korinthiſchen, karthagiſchen oder engliſchen. Ein großzügiges und weitdenkendes, ein ernſtes und kluges Volk hat dagegen gerade hier die ſicherſte Gewähr, daß es ſich entwickeln wird zu einer wahren Heroenexiſtenz, der das Heil und die Geſundheit der Nation die einzige Gerechtigkeit ſcheint – wie einſt dem römiſchen Volke. Und zum Stamme dieſes, nicht zur Art jener Völker gehört notwendig eine Nation wie die amerikaniſche, an deſſen Bürger ſich ſein Präſident und Repräſentant wenden darf mit den prachtvollen und männlichen Worten, die den Geiſt zuſammenzufaſſen ſcheinen, der durch die ganze Nation geht:

> Ich will euch nicht die Lehre einer verächtlichen Genußſucht verkündigen. Aber ich will euch die Lehre vom vollen Leben verkündigen – des Lebens voll Anſpannung und Arbeit, voll Mühe und Kampf!

Es iſt eine materialiſtiſche Prophetie, aber auch ſie wird getragen vom idealiſtiſchen Steam: und man darf ihr ſchon zutrauen, daß ſie berufen iſt, ſich zu verwirklichen in einem Staatsleben, das die beiden alten Syſteme, das antike des Plato und das renaiſſanciſche des Machiavell, weit hinter ſich laſſen und die Menſchheit einem dritten modernen zuführen wird, in dem nicht die Idee und nicht das Individuum Herr iſt, ſondern die vollkommene Einheit von beiden, und dem zukünftige Geſchlechter dann vielleicht den Namen desjenigen Mannes geben werden, der zuerſt ſeine Grundgeſetze beſtimmt hat – Rooſevelts.

Die Tat des amerikaniſchen Volkes iſt eine, die die ganze Menſchheit angeht, ſoweit ſie politiſch lebt und denkt. Die Geſchicke der alten Völker kann ſie gewiß nicht mehr aufhalten, aber die der jungen Völker beſtimmt ſie weſentlich mit: ihrem Einfluß entziehen kann ſich wenigſtens kein Volk, das ſeinen Teil haben will an der Verteilung der Zukunft. Trotzdem bleibt das Ziel der Menſchheit nicht die Durchführung eines Staatsideals, ſondern die Geſtaltung eines Kulturideals.

Geſchloſſen ſind heute die Kreiſe jeder alten Kultur, erfüllt

sind Hellenentum und Romanentum, ausgerollt Antike und Renaissance: zu einer neuen Kultur öffnen sich die Glieder der Menschheit. Auch diese Kultur wird wieder nicht einem einzelnen Volke angehören, sondern über die ganze Welt sich verbreiten, wie noch jede Kultur sich schließlich über das ganze ihr bekannte und unterworfene Erdrund verbreitet hat. Nur ausgehen müssen wird diese Kultur wieder von einem einzelnen Volke und in ihm den Mittelpunkt ihrer großartigen Ausdehnung haben. Dazu wäre Rußland und dazu wäre auch Amerika, in der Einseitigkeit, die ihre Stärke, aber auch ihre Schwäche ausmacht, von sich aus nicht fähig. Dazu gehört ein Volk, das fest im Allseitigen der Erscheinungen steht und dessen ganze Vergangenheit immer schon darauf hingearbeitet hat, dereinst in der Erfüllung eines Kulturideals zu münden. Seine Kultur mag dann in sich aufnehmen, was Rußland und was Amerika geben, vom Osten der Erde alle Tiefen des Lebens und vom Westen der Welt alle Wunder des Schaffens: doch selbst ausgehen, sich selber heraufschöpfen und durchsetzen kann diese Kultur nur dort, wo keine mystische Glaubensahnung allein und keine politische Lebensauffassung allein, sondern eine universale Weltanschauung den Drang der vielen und einzelnen lenkt und eine ganze Nation tief verwurzelt im Ewigen ist.

In den innerlichen und äußerlichen Imperialismus dieses Volkes ist das neue Kulturimperium der Menschheit gelegt.